

**PANORAMA HISTÓRICO DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA EN
LA LICENCIATURA EN MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
SEDE EL NOGAL**

ANGELA PATRICIA GIL CUY

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
BOGOTÁ D.C, COLOMBIA**

2020

**PANORAMA HISTÓRICO DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA EN
LA LICENCIATURA EN MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
SEDE EL NOGAL**

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
MÚSICA**

ANGELA PATRICIA GIL CUY

ASESOR

OSCAR ORLANDO SANTAFÉ VILLAMIZAR

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

BOGOTÁ D.C, COLOMBIA

2020

Dedicado a la Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional

AGRADECIMIENTOS

A mi mamá María Paulina, mi hermano Carlos, mi hermana Sonia y a Jacobo; por ser mi apoyo, mi luz y mi camino.

A mi amado Julián por sus enseñanzas, su paciencia, su alegría interminable y amor incondicional. Gracias a la vida por tu valiosa presencia en mis días.

A Fernando, el mejor amigo que he podido tener, por estar siempre a mi lado para brindarme los mejores consejos y por llenar mis días de innumerables momentos dichosos.

Al maestro Oscar Santafé, quien marcó mi paso por la Universidad Pedagógica Nacional. Gracias por brindarme la oportunidad de ser parte de la Orquesta Típica UPN y sobre todo por abrirme la puerta a este maravilloso mundo de la música andina colombiana.

A los personajes entrevistados para esta investigación, quienes contribuyeron de manera extensa, contando sus historias de vida en torno a la música andina colombiana en El Nogal.

Infinitas gracias a los demás maestros, compañeros y amigos que han hecho parte de mi vida y de los proyectos que me condujeron hasta estas instancias.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	7
CAPITULO 1.....	4
ASPECTOS PRELIMINARES.....	4
1.1 Planteamiento del Problema.....	4
1.2 Pregunta de Investigación	5
1.3 Antecedentes.....	5
1.4 Justificación	10
1.5 Objetivos.....	12
1.5.1 Objetivo General.....	12
1.5.2 Objetivos Específicos.....	12
CAPITULO 2.....	13
MARCO TEÓRICO - CONCEPTUAL.....	13
2.1 Música Andina Colombiana	13
2.1.1 Ritmos y Aires de la Región Andina Colombiana	14
2.1.2 Instrumentos	15
2.1.3 Formatos	21
2.2 La Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional sede <i>El Nogal</i>	23
2.3 El Método Biográfico.....	26
2.4 Metodología.....	28
CAPITULO 3.....	31
PANORAMA HISTÓRICO	31
3.1 Línea del Tiempo	31
3.2 Los Precursores.....	36
3.3 La Transición	49
3.4 Los Nuevos Tiempos	67
CONCLUSIONES.....	87
BIBLIOGRAFIA.....	90
ANEXOS	92
Entrevista personal a Oscar Santafé, realizada el 25 de septiembre de 2019.....	92

Entrevista personal a Mauricio Rodríguez, realizada el 4 de septiembre de 2019...	108
Entrevista personal a Enerith Núñez, realizada el 31 de agosto de 2019.....	112
Entrevista personal a Jairo Rincón, realizada el 4 de septiembre de 2019.	114
Entrevista personal a Manuel Bernal, realizada el 5 de septiembre de 2019.	122
Entrevista personal a Diego Saboya, realizada el 23 de octubre de 2019.....	127
Entrevista personal a Eliecer Arenas, realizada el 22 de julio de 2019.	144
Entrevista personal a Dora Corita Rojas, realizada el 27 de junio de 2019.	131
Entrevista personal a Mauricio Rangel, realizada el 18 de julio de 2019.....	137
Entrevista personal a Jorge Sossa, realizada el 10 de agosto de 2019.	142
Entrevista personal a Ciro Leal, realizada el 26 de abril de 2019.....	153
Entrevista personal a Fernando Parada, realizada el 9 de junio del 2019.....	154

INDICE DE FIGURAS

Fig. 1, 2. Programa de mano: Nogal Orquesta de Cuerdas.....	7
Fig. 3, 4. Programa de mano: Mateo Patiño.....	8
Fig. 5, 6. Programa de mano: Cuarteto Cuatro Palos, Sala de la Cultura “El Nogal”	9
Fig. 7. La Guitarra	16
Fig. 8. El Requinto	17
Fig. 9. La Bandola.....	18
Fig. 10. La Guitarra	19
Fig. 11. Sede el Nogal años 90´s	24
Fig. 12. Grupo Nueva Cultura	37
Fig. 13. Arnulfo Briceño	38
Fig. 14. Letra Himno Universidad Pedagógica Nacional	39
Fig. 15. Gentil Montaña.....	40
Fig. 16. Carlos “El Pato” Sánchez	42
Fig. 17. Luis Fernando “El Chino” León.....	45
Fig. 18. Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas	46
Fig. 19. Nogal Orquesta de Cuerdas levanta el trofeo 1987.....	48
Fig. 20. Cuarteto Cuatro Palos.....	50
Fig. 21. Impromptus.....	51
Fig. 22. Deportistas del Nogal.....	53
Fig. 23. Concierto del Cuarteto Cuatro Palos	54
Fig. 24, 25. Carteles promocionales Festival El Nogal	55
Fig. 26. Trío Tochingos	56
Fig. 27. Enerith Núñez Pardo.....	58
Fig. 28. Sexteto de Cámara Colombiano	61
Fig. 29. Estudiantina Universidad Pedagógica Nacional 1992	62
Fig. 30. Concurso Nacional de Intérpretes 1993	63
Fig. 31. Trío Antología 1993.....	64
Fig. 32, 33. Czerny aplicado a la música colombiana (2009), Música para piano- repertorio para niños y jóvenes (2018).....	66

Fig. 34. Estudiantina de la Universidad Pedagógica Nacional 2004.....	69
Fig. 35. Orquesta Típica UPN 2007	70
Fig. 36, 37. Syllabus Orquesta Típica UPN.....	71
Fig. 38. Syllabus Instrumento principal Tiple.....	71
Fig. 39. La Cofradía 2008	72
Fig. 40. Único Trío	73
Fig. 41. II Encuentro Nacional del Tiple UPN	74
Fig. 42. Afiche II Encuentro Nacional del Tiple UPN.....	75
Fig. 43. Germán Darío Pérez	76
Fig. 44. Folkloreta 2019	77
Fig. 45. Diego Saboya	78
Fig. 46. Syllabus Instrumento principal Bandola.....	79
Fig. 47. Programación Diálogos de Bandola 2015	80
Fig. 48. Mateo Patiño.....	82
Fig. 49. Lizeth Viviana Vega	82
Fig. 50. Orquesta Típica UPN, Festival de la Feijoa 2019	84
Fig. 51. Afiche IV Diálogos de Bandola UPN 2018.....	85
Fig. 52. Afiche X Encuentro Nacional del Tiple UPN 2019	86

INTRODUCCIÓN

“Los problemas y temas de investigación surgen de la vida cotidiana, de los intereses y experiencias de los propios investigadores y del entorno social al cual pertenecen” (Piscitelli, 1992, como se citó en Sautu, R. 2004, p. 34).

Era un día jueves del mes de junio del año 2017. Al medio día me dispuse a pasar por la cafetería, atravesar el parqueadero y salir del Nogal, que es la sede de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional. Me encontraba hacía un tiempo considerable en una situación complicada en donde un docente descalificaba mi formación musical; afectándome a tal punto de querer suspender la continuidad de mi carrera universitaria.

Pero no todo estaba escrito. Ahora puedo decir que se presentó ante mí la casualidad que salvaría parte de un proyecto de vida profesional. A lo lejos escuché la voz del maestro Oscar Santafé, quien se encontraba acompañado por dos de sus estudiantes, Carlos Cifuentes y Julián Bolaños, hoy egresados del programa de Licenciatura en Música. Él me llamo de manera alegre para manifestarme lo siguiente: “Angelita, Carlitos se nos gradúa y necesito contrabajista para la Orquesta Típica. Tú eres muy buena así que allá te espero el próximo semestre”.

Eso fue todo, no tuvo que decir mucho más para que yo, con un casi completo desconocimiento de la tradición musical del país, aceptara su invitación y me aventurara a ser lo que hoy escribo con mucho orgullo; la contrabajista de la Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional.

Así pues, solucionando algunas cuestiones administrativas, entré a formar parte de la Orquesta en el segundo semestre del año 2017. En ese año fuimos invitados al *XIV Encuentro Nacional de Estudiantinas “Héctor Cedeño”* en Tuluá, Valle del Cauca. Esta invitación significaba que teníamos poco menos de tres meses para preparar un repertorio de concierto, y en mi caso para acoplarme a la agrupación.

Adaptarme no fue fácil, ya que provengo del contexto de la Orquesta Sinfónica. Este salto a lo desconocido implicó replantear mi manera de abordar el contrabajo, así como ampliar mi espectro casi nulo con relación a los ritmos, aires, géneros, instrumentos autóctonos y demás saberes relacionados con la música andina colombiana.

En efecto, llegó la fecha del *Encuentro Nacional de Estudiantinas*, y fue durante este espacio de aprendizaje que tuve mi primer acercamiento a la historia concerniente a estas músicas y sus respectivas tradiciones. Allí se llevaron a cabo conciertos, talleres, y tertulias que despertaron en mí un mayor interés por el tema. Durante los tres días que duró el encuentro tuve conversaciones con distintos músicos quienes en su mayoría hacían referencia a personajes de gran valor histórico que habían estado relacionados con la Universidad Pedagógica Nacional, ya sea como profesores o egresados, y que hoy eran sus referentes en la música andina.

Justamente desde esta experiencia, se despertó en mí la curiosidad ante el hecho de pertenecer a una universidad que tiene reconocimiento histórico en la música andina colombiana, gracias a las personas que se han destacado en la conservación y difusión de las manifestaciones musicales del país.

Es así como a través de una experiencia personal sumada a una casualidad, se suscitó un gran cambio en mi vida que abrió un abanico de posibilidades musicales. Este cambio generó preguntas sobre un contexto hasta ahora inexplorado y la necesidad de encontrar respuestas en quienes ya habían estado en el mismo lugar.

En efecto, la siguiente investigación propone realizar un panorama histórico a través de la reconstrucción de los testimonios de la memoria colectiva de algunos de los principales protagonistas alrededor de la música andina colombiana en El Nogal. Desde personajes que se han destacado por sus aportes a la Universidad Pedagógica Nacional en el campo de la música tradicional, pasando por algunos integrantes del emblemático conjunto *Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas*, y llegando hasta quienes hoy son destacados intérpretes de la Licenciatura en Música de la UPN.

CAPITULO 1

ASPECTOS PRELIMINARES

1.1 Planteamiento del Problema

En la Universidad Pedagógica Nacional (UPN) existen evidencias del trabajo a partir de la música andina colombiana, algunos sin estar completamente articulados en el programa. Entre estos existen referentes históricos como: *Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas*, bajo la dirección del maestro Luis Fernando León Rengifo; *Impromptus*, del maestro Carlos Mauricio Rangel y *Nueva Cultura*, del maestro Jorge Sossa; por nombrar algunos. Además de los ya citados, existen otros espacios que actualmente sí hacen parte de la malla curricular, como las cátedras de instrumentos tradicionales: Bandola, dictado por el maestro Diego Saboya y Tiple, dictado por el maestro Oscar Santafé; quien también dirige el espacio de Conjunto Estudiantina (*Orquesta Típica*).

De los anteriores referentes, es necesario resaltar a aquellos que no estuvieron planteados como espacios formales pertenecientes a un proceso académico contemplado en el currículo. Estos confirmaron que la música tradicional ha hecho parte de la formación de los licenciados en música; pese a la poca articulación entre estas manifestaciones y el plan curricular¹. Lo anterior, considerando las investigaciones previas de algunos egresados, en donde se manifiesta que la mayoría de los espacios académicos de la Licenciatura en Música de la UPN, no incluyen

¹ Véase la página de la Universidad Pedagógica Nacional
<http://institucional.pedagogica.edu.co/admin/UserFiles/RUTA%20%20ACADEMICA.pdf>

contenidos específicos relacionados con la música tradicional colombiana; más allá de un recurso didáctico. Lo anterior, exceptuando los espacios de formación específicos ya mencionados.

No obstante, en el ámbito de la música andina colombiana, la Universidad Pedagógica Nacional es reconocida como uno de los espacios educativos de mayor trascendencia, gracias a los personajes que lograron posicionarse en el panorama de la música tradicional del país, representado a la Institución en distintos escenarios. Sin embargo, la mayoría de esta información no ha sido recolectada ni narrada en aras de contribuir a la historia y a la memoria pedagógico-musical.

1.2 Pregunta de Investigación

¿Cuáles han sido los principales aportes de la música andina colombiana en el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional?

1.3 Antecedentes

El primer antecedente que marca un camino a seguir sobre referentes de la música andina colombiana en El Nogal es el trabajo de Jorge González titulado: *Nogal Conjunto de Cuerdas: Hacia una nueva tímbrica en la música andina colombiana*, presentado como requisito para optar al título de Licenciado con estudios en Pedagogía Musical, de la Universidad Pedagógica Nacional en el año de 1989. Esta investigación analiza la vida y obra del maestro Luis Fernando León Rengifo, resaltando los elementos musicales desde una perspectiva comparativa, entre la estudiantina tradicional y la propuesta musical que el maestro León Rengifo planteaba.

De igual manera, se toma el texto del maestro Eliecer Arenas nombrado *¿Qué veinte años no es nada?: Nogal, orquesta de cuerdas colombianas. Una historia que parte en dos*, publicado en la revista *(pensamiento)*, *(palabra)*...Y obra, de la Universidad Pedagógica Nacional en el año 2008. Este es un artículo basado en los testimonios de espectadores y partícipes del hito que significó el Premio “*Mono Núñez*” como mejor conjunto instrumental para la agrupación *Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas*, en el año de 1987

Ambos trabajos demuestran la importancia de narrar las experiencias propias y colectivas, teniendo como objetivo la preservación de la expresión cultural alrededor de las manifestaciones musicales de la región andina colombiana. Además de ser pioneros en la investigación y realización de textos académicos que enriquecen la escasa literatura que existe alrededor del tema.

Otro antecedente es el trabajo de Edward Muñoz titulado: *La música tradicional colombiana en los planes formativos del área instrumental y de conjuntos de la Licenciatura en Música de la UPN*, trabajo de grado presentado para optar por el título de Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional en el año 2015. Esta monografía presenta el estado de la música tradicional en el plan de formación de la Licenciatura en Música de la UPN, a través de entrevistas y un riguroso análisis del plan curricular, syllabus de diversas cátedras y planes de clase. Su investigación logró distinguir la manera en que se articulan los contenidos de las músicas tradicionales con los componentes disciplinares, y la visión que tienen de éstas los profesores y estudiantes del programa; poniendo en evidencia la poca articulación que tienen estas manifestaciones en la formación del licenciado en música.

Así mismo, asistiendo a la lectura de diversos documentos asociados a los eventos de mayor importancia respecto a la música andina colombiana, siempre aparecen los nombres, historias y galardones de muchos de los personajes involucrados con la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, en diversos momentos históricos. Estos textos nombran a la UPN, pero no dan cuenta de su verdadera influencia en el proceso de formación de las personas mencionadas. Un ejemplo de esto se puede encontrar en el programa de mano del 16 de julio de 1995 del Banco de la República en la Biblioteca Luis Ángel Arango, en el ciclo “*Música y músicos de Colombia*”; en el cual aparece la presentación del conjunto *Nogal Orquesta de Cuerdas*.

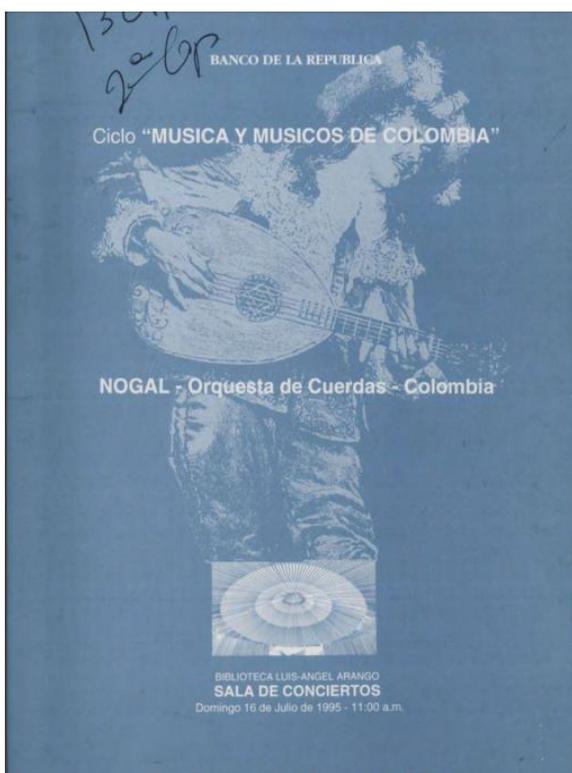


Fig. 1, 2. Programa de mano: *Nogal Orquesta de Cuerdas*. Archivo Digital Banco de la República.

En dicho programa de mano aparecen referenciados los premios que obtuvo el conjunto en diversos escenarios e incluso la Universidad Pedagógica tiene una mención, pero este texto no da cuenta de los procesos al interior de la universidad y sus aportes a la música andina o a la agrupación.

Otro ejemplo más reciente, aparece en el programa de mano del día 15 de junio del 2017, del mismo auditorio, pero esta vez del ciclo “*Jóvenes intérpretes*”, en el que aparece la presentación del estudiante de la Licenciatura en Música de la UPN, el bandolista Mateo Patiño; en donde nuevamente no se hace mayor contextualización que una alusión de la Universidad.



MATEO PATIÑO bandola

Inició su formación musical en la Corporación Cartiple, en Antioquia. Ha recibido clases magistrales con los destacados instrumentistas de plectro Ricardo Sandoval (Venezuela) y Fabián Forero (Colombia). Actualmente cursa estudios de Licenciatura en Música con énfasis en bandola andina colombiana, bajo la dirección del maestro Diego Saboya en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. En esta misma institución ha recibido clases de los maestros Eliécer Arenas y Germán Darío Pérez.

Fue integrante del Cuarteto Instrumental Alerthea, con el cual ofreció conciertos en Colombia, Argentina y Venezuela. Actualmente es integrante de DeLira Dúo, dueto de bandolas que obtuvo el segundo lugar en el Festival de Duetos Ciudad de Floridablanca (Santander). Además, con el guitarrista Sebastián Martínez y el tipleista Diego Bahamón conforman el trío Itinerante, con el que ha realizado conciertos en Bogotá y Medellín y ha sido ganador en los tres concursos de música andina colombiana más importantes: el Festival Mono Núñez 2015 (Ginebra, Valle del Cauca), donde ganó el premio al mejor trío instrumental; el Festival Hato Viejo Cotrafa 2015 (Bello, Antioquia), donde ocupó el primer puesto en la modalidad instrumental, y el Festival Nacional del Pasillo Colombiano 2016 (Aguadas, Caldas), en el que recibió el premio al mejor trío.

Ha realizado conciertos en destacadas salas como el Teatro Lido y la Sala Beethoven de Bellas Artes, en Medellín; la Sala Teresa Cuervo del Museo Nacional; la Academia Luis A. Calvo; el Teatro del Parque Nacional; la Sala de la Cultura de la Universidad Pedagógica Nacional (Bogotá), y el Teatro Carlos Guastavino, en Santa Fe (Argentina), entre otros. En 2015 fue seleccionado como mejor joven intérprete en el Concurso de Duetos de Floridablanca (Santander), y ocupó el segundo puesto en la categoría solista instrumental del Concurso Cacique Tundama, en Boyacá.



Fig. 3, 4. Programa de mano: Mateo Patiño. Archivo digital Banco de la República.

Un último ejemplo se encuentra en el casete n° 396 del concierto del cuarteto *Cuatro Palos*, realizado en la Sala de la Cultura "El Nogal" en el mes de septiembre del año 1990. En el programa de mano de dicho concierto, aparecen las obras que fueron interpretadas y la reseña del grupo. Allí se menciona al Nogal como el sitio donde surge esta agrupación, pero más allá no se hace referencia a los procesos o espacios dentro del programa que dieron lugar a que propuestas como éstas se pudieran desarrollar.

SALA DE LA CULTURA "EL NOGAL"

"Siempre es muy divertido hablar de uno mismo"

E. Jardiel Poncela.

Convocados inicialmente por Luis Fernando León Rengifo para conformar una agrupación instrumental dedicada al cultivo de la música de la zona Andina, los integrantes del ese entonces Quinteto dieron origen a "Nogal, conjunto de cuerdas", grupo al que actualmente pertenecen y con el que fueron ganadores del XIII Festival Nacional Mono Núñez en el año de 1987.

Como un homenaje a esa etapa y a la vez como forma de trabajo y de expresión instrumental, los miembros fundadores de NOGAL, reviven esa agrupación inicial, buscando nuevos campos en la composición, instrumentación e interpretación.

El cuarteto ha realizado conciertos en la Universidad Pedagógica Nacional, Teatro Colón de Bogotá, Auditorio María Auxiliadora de Chía, Academia Colombiana de la Lengua, Aula Magna de la Universidad de Santo Tomás además de haber participado como invitado al XVII Festival Internacional de la Cultura en Tunja.

SALA DE LA CULTURA "EL NOGAL" JUEVES 6 DE SEPTIEMBRE

Hora: 12:30 m.

CONCIERTO DEL CUARTETO DE CUERDAS PUNTEADAS

Integrantes: María Cristina Rivera, Jairo Rincón,
Manuel Bernal, César J. Martínez.

PROGRAMA

LOS VISITANTES (Pavillo) Diego Estrada (1936)

MISIA SOFIA (Bambuco) Jorge Camargo S. (1921)

RECUERDOS DEL PASADO (Fox) Jerónimo Velasco. (1885-1968)
Versión libre sobre arreglo de Fernando León.

LOS TRES AMIGOS (Bambuco) Reinaldo Monroy.

TORBELLINO SANTANDEREANO Luis Uribe Bueno (1917)

CONTRASTE (Pavillo) Ernesto Sánchez G.

GORDECITO (Bambuco) Luis A. Roa.

LEONOR (Danza) Jerónimo Velasco
Versión libre sobre arreglo de Fernando León.

ENCANTO (Suite) Jorge Andrés Arbeláez R. (1968)
-Ilusión =guabina=
-El segundo =pavillo=
-Ahora sí =bambuco=

Arreglos: 1,2,6,8, Luis Fernando León Rengifo
7 Manuel Bernal Martínez.
5,9, el compositor.

Fig. 5, 6. Programa de mano: Cuarteto Cuatro Palos, Sala de la Cultura El Nogal. Archivo Sonoro Fonoteca UPN sede El Nogal.

1.4 Justificación

La Universidad Pedagógica Nacional se convirtió históricamente en referente para la música andina colombiana. Esto debido a que desde la creación del programa empezaron a llegar docentes cuya labor artística y musical repercutía en los espacios de participación e interpretación de éstas. También se formaron músicos-pedagogos que se han destacado como intérpretes, compositores, arreglistas, gestores y directores; fomentando así el desarrollo académico a partir de elementos de esta tradición a través de los años.

Entender las dinámicas propias de la música andina colombiana y de quienes estuvieron frente a las mismas, se ha convertido casi que en una tradición oral² en la Licenciatura en Música. Lo anterior es debido a que solo los que están inmersos en estos géneros son quienes se encargan de mantener vivo el recuerdo, y le dan importancia a los personajes que se destacan y preservan las tradiciones culturales de un país carente de memoria.

Este tipo de afirmaciones sobre la memoria cultural del país son corroboradas por textos como *Las músicas andinas colombianas en los albores del siglo XXI* de John Jairo Torres de la Pava, en el cual se presenta un panorama de los saberes referentes a estas músicas que conocemos como tradicionales, provenientes del interior del país. Este texto analiza antecedentes de todo tipo, teniendo como objetivo esclarecer las condiciones reales a las que se enfrentan dichas manifestaciones.

² La tradición oral es el hecho comunicativo sociocultural con base en el lenguaje hablado por medio del cual se transmiten los conocimientos históricos, científicos y culturales, a una comunidad, con el fin de preservar dichos saberes de generación en generación, Recuperado a través de <https://www.lifeder.com/tradicion-oral/>

También, podemos encontrar las distintas transformaciones que han tenido dichas músicas, y cómo a pesar de ser parte de la tradición musical del país, la gran mayoría de colombianos no reconocen a la música andina como ejemplo de identidad nacional.

Una cosa es que nuestra música sobreviva en algunos pocos pueblos de manera pura y auténtica, o que algunos pequeños grupos de personas la amen y la cultiven, y otra muy distinta es que esta música represente el sentir del pueblo, su identidad y su patrimonio. No podemos pretender identificarnos con algo, ni mucho menos aun amar algo que no conocemos. Nuestra música no es ni folclórica ni popular, a no ser que folclor sea sinónimo de museo. (Torres, J. 2019, p.15).

Ahora, refiriéndonos a la Licenciatura en Música de la UPN, por los pocos registros escritos que se tienen de la memoria de manifestaciones musicales relacionadas con la música andina colombiana y de las propuestas de quienes las han cultivado e impulsado, se hace necesario promover trabajos de investigación y divulgación, con el fin de profundizar en el asunto; permitiendo un conocimiento más sólido y objetivo sobre este hecho musical para preservar su legado.

1.5 Objetivos

1.5.1 Objetivo General

Realizar un panorama histórico de los procesos académicos y artísticos, relacionados con la música andina colombiana en la sede El Nogal de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional.

1.5.2 Objetivos Específicos

- Realizar una indagación preliminar de los personajes, agrupaciones y momentos relevantes en el ámbito de la música andina colombiana en la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional.
- Establecer una línea del tiempo a partir de las indagaciones realizadas, ubicando históricamente los personajes y los puntos trascendentales.
- Sintetizar diversos testimonios recuperados a través de entrevistas semiestructuradas a personas que por sus experiencias dieran prueba de los acontecimientos más importantes en torno a estas manifestaciones musicales.
- Validar las narraciones de cada personaje entrevistado, contrastándolas para construir un texto que dé cuenta de la historia de la música andina colombiana en el Nogal.

CAPITULO 2

MARCO TEÓRICO - CONCEPTUAL

2.1 Música Andina Colombiana

La música tradicional³ de la zona andina colombiana surge de las relaciones establecidas en territorios que en su momento alcanzaron un crecimiento poblacional importante, debido a una economía agraria y minera que se sustentaba en la productividad del territorio y sus tierras fértiles. Lo anterior constituyó un interés especial para los colonizadores extranjeros y los migrantes dentro del país, convirtiendo a la región andina en un punto neurálgico del mestizaje. Es así, como las expresiones artísticas también reciben la influencia de este fenómeno y se alimentan creando nuevas relaciones, como es el caso de la música andina colombiana.

Debido a la extensa cobertura geográfica de la zona andina colombiana, la música de esta región es variada, ya que cada territorio le imprime un toque distintivo e incluso hace variaciones en la conformación organológica de las agrupaciones que las interpretan. Estas músicas hacen parte de un proceso de mestizaje, donde las expresiones indígenas y africanas se encontraron con una fuerte influencia de las músicas de salón centro europeas, dando origen a la semilla que vendrían a ser los aires andinos colombianos. Por esta razón al hablar de música andina colombiana (MAC) es preciso referirnos a esta desde una perspectiva social: *“Más que por los límites geográficos de los departamentos que conforman la Región Andina, la*

³ Es una construcción social que cambia temporalmente, de una generación a otra; especialmente de un lugar a otro varía dentro de cada cultura, en el tiempo y según los grupos sociales, y entre diferentes culturas (...) La tradición de hecho, actualiza y renueva el pasado desde el presente. (Arévalo, 2007, p.6, como se citó en Torres, J. 2019, p.19).

diversidad de las MAC se debe a los diferentes modos en que han expresado las situaciones cotidianas sus pobladores a través de ellas". (Torres, J. 2019, p.33).

Estas músicas se han preservado a través de la tradición oral en sus primeras épocas, en donde los mayores les transferían el conocimiento y acervo cultural a los más pequeños por medio de la enseñanza de los instrumentos autóctonos de esta región y por lo tanto característicos de estas músicas.

La transmisión de la cultura que gira alrededor de las músicas colombianas se ve repotenciada por un acercamiento desde lo contemporáneo al legado del pasado, donde ambas visiones se entremezclan para dar un nuevo sentido a la tradición, al entenderla no como elemento rígido e inamovible cual pieza de museo, sino como una concepción que se transforma al compás de las nuevas generaciones; apropiándola, actualizándola y viviéndola desde su cotidianidad para darle sentido dentro del panorama social de un territorio.

2.1.1 Ritmos y Aires de la Región Andina Colombiana

La Región Andina cuenta con una diversidad amplia en cuanto a géneros musicales se refiere, es por esto por lo que, en la gran mayoría de los casos, la configuración de estos sistemas musicales es atribuido a la creación colectiva popular.

A continuación, se mencionan brevemente los ritmos más representativos:

- Bambuco: Apareció a finales del siglo XIX, y hoy es considerado el género musical más popular de la Región Andina colombiana, así como el más representativo.
- Pasillo: Aparece a principios del siglo XX, muy bien acogido entre los mestizos de la zona andina como una danza de libertad. En sus inicios

el pasillo era solamente instrumental y su ejecución se realizaba con los instrumentos típicos de la zona, pero luego se expandió, apareciendo el pasillo vocal.

- Guabina: Aparece desde finales del siglo XVIII, muy popular como parte de los bailes de los campesinos de la época. La guabina inicia como un género vocal con acompañamiento de instrumentos del trío típico a través de células rítmicas sencillas. Al igual que el bambuco y el pasillo, es uno de los géneros musicales ligado a los bailes de salón.
- Torbellino: El cual utiliza la base rítmica de la guabina, pero usualmente en términos armónicos solo realiza cadencias de tónica, dominante y subdominante. Esta base es utilizada para el acompañamiento de cantos, rimas y coplas.

2.1.2 Instrumentos

En cuanto a instrumentos típicos de cuerda pulsada pertenecientes a la región andina colombiana, podemos encontrar en primer lugar al instrumento *autóctono por excelencia: El tiple*.

El tiple es un instrumento cordófono de la familia de las cuerdas pulsadas, construido en Colombia a principios del siglo XIX, con base en la guitarra de treientos años atrás. Una de sus características principales son sus cuatro órdenes, agrupados de a tres cuerdas metálicas cada uno, en donde a partir del segundo orden la cuerda del medio se afina una octava más abajo que las otras dos; esto constituye uno de los principales rasgos sonoros.

Se utiliza comúnmente en el acompañamiento rítmico-armónico de aires de la zona andina colombiana, además de realizar contra-melodías y de poseer efectos sonoros particulares en su ejecución. En las recientes épocas se ha compuesto repertorio solista para este instrumento.



Fig. 7. El tiple. Archivo
<http://www.pablruedaluthier.com/tienda/tiples/tiple-palosanto/>

Luego encontramos al tiple-requinto, el cual es una variedad del tiple, pero con un cuerpo más pequeño y timbre más agudo. Es un instrumento tradicional colombiano proveniente de los Departamentos de Boyacá y Santander, interpretado en su mayoría en las músicas campesinas.

Posee cuatro órdenes de cuerdas y cada orden se compone de tres cuerdas del mismo calibre afinadas al unísono. Usualmente es utilizado como instrumento melódico e interpretado con plectro.



Fig. 8. El Requinto. Archivo <http://www.pablruedaluthier.com/tienda/requintos/requinto-caoba/>

El siguiente instrumento es la bandola o lira, también construida en Colombia a finales del siglo XIX con base en la bandurria española. Consta de doce cuerdas dobles, y al igual que el requinto, se interpreta con plectro.

Es característica de este instrumento la función melódica en la gran mayoría de formatos en donde se encuentra. No obstante, con el paso del tiempo, los intérpretes de la bandola han desarrollado diversas técnicas de interpretación como el realizar acordes, armónicos, pizzicato y trémolos. También se han escrito obras para bandola solista.

Al igual que pasa con el tiple, existen otras variantes del instrumento que se rigen por su registro, como es el caso de la bandola tenor y recientemente la bandola

bajo. Personas dedicadas a la luthería como Alberto Paredes y Manuel Bernal han contribuido al desarrollo de esta.



Fig. 9. La Bandola. Archivo
<http://www.pabloruedaluthier.com/tienda/bandolas/bandolanogal/>

Por último, se encuentra la guitarra concluyendo con el formato de trío tradicional. Este instrumento fue traído de España hacia 1600, contando con una evolución durante cientos de años, desde sus orígenes arábigo-asiáticos. La guitarra es uno de los instrumentos más antiguos de la familia de las cuerdas pulsadas.

Al inicio la guitarra solo se encargaba de la parte armónica y algunos bajos en la música andina colombiana. Sin embargo, gracias al desarrollo que ha tenido este instrumento a través del tiempo, así como a las posibilidades técnicas para su

interpretación; cada vez son más los fragmentos en donde lleva la melodía al igual que se enriquece el repertorio solista.



Fig. 10. La Guitarra. Archivo <http://www.pablорuedaluthier.com/tienda/guitarras/guitarra-cebrillo/>

A continuación, encontramos los instrumentos más usuales de percusión menor:

- Marrana o puerca: Instrumento de origen español con el cual se acompañan los torbellinos. Su sonido se asemeja al gruñido de un cerdo.
- Chucho: El cual es un tronco hueco, herméticamente cerrado, que en su interior contiene piedrecillas o semillas secas.
- Esterilla: Es un conjunto de tubos de caña enlazados por una especie de cuerda, produciendo un chasquido por la fricción entre sus tubos.

- Carraca: Es la quijada inferior de un burro, en donde al frotar las muelas y los dientes con un palo o al golpear la parte del frente con la mano, se producen distintos sonidos.
- Tambora: Es construida con un tronco hueco a la cual se le agregan dos parches de cuero en cada extremo y es ejecutada con dos baquetas de madera.

También aparecen los instrumentos de viento como la chirimía, que es una flauta de caña usualmente ejecutada en el Departamento de Nariño; la Zampoña que es una flauta de pan que consta de dos tubos atados entre sí; y la Quena, un tubo de bambú con agujeros.

Por último, encontramos los instrumentos de la tradición sinfónica que fueron agregados a estos formatos tradicionales colombianos:

- El piano: Es un instrumento de cuerda percutida que apareció por primera vez en el año 1700, que ha afrontado evoluciones a lo largo de los años.
- El contrabajo: Es el instrumento más grande y de registro más grave de la familia de las cuerdas frotadas. El contrabajo es la base armónica en diversos ensambles; como por ejemplo la estudiantina.
- Flauta traversa: Instrumento de viento perteneciente a la familia de las maderas, el cual cumple un papel melódico dentro de la música colombiana y en algunas ocasiones acompaña a través de notas largas.

2.1.3 Formatos

El primer formato que aparece en el panorama es la estudiantina o lira, integrada en su mayoría por estudiantes o por músicos académicos. Usualmente están conformadas por bandola, tiple, guitarra, flauta, violín, contrabajo y percusión menor (tambora, carraca, esterilla, entre otros) y algunas veces pueden incluir voces.

Un ejemplo memorable de este formato es *La Lira Colombiana*, agrupación fundada y dirigida por el maestro Pedro Morales Pino en el año de 1887 en New York (E.E.U.U) y conformada por 16 músicos. Con este grupo, se dieron a conocer a nivel internacional muchas de las canciones típicas de Colombia.

Ahora, como ejemplo de estudiantina encontramos a *La Estudiantina Bochica* dirigida por el maestro Luis Molina, fundada en el año de 1971 en el Conservatorio Nacional de Música de Bogotá. Su organología está integrada por cuatro bandolas, dos tiples, una guitarra, percusión menor y dos cantantes.

Luego aparecen los grupos y duetos vocales. Estos funcionan repartiendo las distintas voces según su registro y cada una con un rol armónico respectivo. Estas agrupaciones suelen acompañarse con instrumentos armónicos, melódicos y de percusión. También pueden ser de naturaleza netamente vocal (*a capella*).

Un ejemplo distintivo de esta modalidad es el *Quinteto Dalmar*, grupo conformado en la ciudad de Bogotá aproximadamente en el año de 1967. Su conformación original fue: Nubia Ordoñez, Kary Infante, Julio Cesar Alzate, José Luis Escobar y Jaime Hernández, dirigidos por el maestro Álvaro Dalmar.

El siguiente formato es el trío instrumental andino colombiano, que apareció por primera vez a mediados del siglo XX. Está conformado por tiple, bandola y guitarra; exceptuando algunas agrupaciones cundiboyacenses y de los Santanderes, en donde usan el requinto en lugar de la bandola. En los tríos la bandola cumple un papel melódico, la guitarra es la encargada realizar la armonía y los bajos, mientras el tiple desempeña un rol rítmico y percusivo, gracias a los diversos efectos sonoros que este posee.

Uno de los tríos más influyentes del siglo pasado es el *Trío Morales Pino*, constituido en el año de 1952 en Cali, Valle del Cauca. El trío estaba conformado por el fundador, compositor y guitarrista Álvaro Romero; por el reconocido bandolista Diego Estrada y el tiplista Peregrino Galindo. Este trío cuenta con más de veinte grabaciones discográficas, incluso llegando a ser considerado como uno de los grupos instrumentales con mayor nivel interpretativo del género.

Además de estos formatos, se encuentran los distintos solistas en las modalidades vocales y de instrumentos típicos representativos de la región andina colombiana. Entre los más destacados solistas vocales encontramos a Víctor Hugo Ayala, reconocido mayormente por su incursión como profesional en las emisoras radiales a mediados de 1950. Grabó para la posteridad canciones como “*Soy colombiano*”; el reconocido pasillo “*Lagrimas*” y la danza “*Si te vuelvo a besar*” junto al maestro Jaime Llano Gonzales.

En cuanto a solistas instrumentales, en el tiple se encuentra como ejemplo distintivo al maestro Luis Enrique “el Negro Parra” nacido en el Departamento del

Tolima, en el año de 1941. Considerado como uno de los más grandes intérpretes del instrumento en Colombia gracias a su estilo y ejecución autodidacta; además de ser uno de los pioneros en la composición y ejecución de obras solistas para el tiple.

Por último, entre los solistas de la bandola aparece el también compositor y letrista Diego Estrada, quien nació en Buga, Valle del Cauca en el año de 1936. El maestro Estrada es ampliamente reconocido por su virtuosismo en la interpretación del instrumento. Entre sus composiciones más conocidas se encuentran el pasillo “*A un amigo*”, el bambuco “*Inquietud*” y el vals “*Este vacío que dejaste*”; siendo esta última composición una de las ganadoras en el *Festival “Mono Núñez”*.

2.2 La Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional sede *El Nogal*.

“Primeramente hay que decir que la sede de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, la casona de la calle 78, recibe el nombre por el lugar en el que se encuentra ubicado ya que toda esa zona se llama así, Nogal” (Eliecer Arenas, apuntes Seminario Interdisciplinar, 2017).

El programa fue desarrollado en su mayoría por los esfuerzos de la maestra María Isabel Reyes, en el año de 1973. Inicialmente fue pensado como cursos de educación musical. Sus primeros graduados fueron tres estudiantes; Elsa Clavijo, Martha Figueroa y Fabio Martínez, quien ahora es docente del programa. Los anteriormente mencionados recibieron el título de Expertos en música en el año de 1974. Posteriormente, aparece en el año de 1977 la primera promoción de Pedagogos musicales. Tiempo después se constituyó la Licenciatura en Música aprobado por el

Consejo Superior de la Universidad Pedagógica Nacional⁴, el cual otorga el título de Licenciado en Música.



Fig. 11. Sede el Nogal años 90's. Archivo Museo Digital UPN.

La carrera desde su creación se ha pensado en dinámicas propias adaptadas a los distintos momentos del país a nivel educativo y a nivel musical, brindando un amplio repertorio de posibilidades para que el egresado se pueda desenvolver en diferentes terrenos de la educación y en muchos otros perfiles asociados a esta.

⁴ Mediante el Acuerdo 020 de 1999.

“El Licenciado en Música será capaz de liderar procesos de educación musical en el país, generar cambios en las políticas educativas y artísticas, con propuestas innovadoras, creativas, basadas en la investigación pedagógico-musical, que respondan a las exigencias sociales y culturales del momento histórico”.⁵

Hoy en día, dentro de su propuesta de formación, el programa tiene una duración de diez semestres constituidos por dos ciclos; fundamentación y profundización. Durante el primer ciclo (que comprende del primer al sexto semestre), los estudiantes adquieren conocimientos sobre pedagogía artística y musical, y en el ciclo de profundización (de séptimo a décimo semestre), los estudiantes implementan dichos saberes realizando prácticas educativas e investigaciones, teniendo como objetivo el posicionamiento de los egresados en distintos campos de acción, como lo pueden ser; la creación de nuevos programas musicales, la gestión cultural y el desarrollo de diversas propuestas artísticas.

Los egresados de la UPN han demostrado su idoneidad y alta calidad educativa durante los 47 años del programa de música, destacándose en los distintos escenarios de la educación y el arte. Es el caso de la pedagoga musical, la maestra bogotana María Isabel Murillo Samper “Misi”, compositora, directora y pionera en el campo del teatro musical en Colombia, nacida en el año de 1957.

Otro ejemplo es el Licenciado en música de la UPN, el maestro Victoriano Valencia, quien nació en Montería en el año de 1970. El maestro Valencia, quien es

⁵ Perfil del aspirante y del egresado recuperado a través de la página <http://artes.pedagogica.edu.co/vercontenido.php?idp=347&idh=353&idn=10214>

considerado como uno de los mejores compositores latinoamericanos se destaca principalmente en la música para banda, con más de 150 obras entre arreglos y composiciones.

La Licenciatura cuenta además con un equipo de docentes que hicieron parte de la primera promoción de graduados y otros mucho más contemporáneos, los cuales demuestran el dinamismo existente entre las distintas maneras de educar; desde la tradición hasta las nuevas corrientes pedagógicas. Conjuntamente, el programa cuenta con reconocimiento nacional e internacional de sus profesores y sus egresados, respaldado en los aportes que se han hecho en el campo pedagógico-musical desde la docencia, la gestión, investigación y la proyección social.

2.3 El Método Biográfico

Este sistema de recolección de datos es proveniente del campo de la investigación en ciencias sociales y es definido como “el uso sistemático y colección de documentos vitales, los cuales describen momentos y puntos de inflexión de la vida de los individuos”. (Denzin, 1989, como se citó en Sautu, R. 2004, p. 21).

El método biográfico tiene como propósito la recolección de testimonios de quienes fueron participes en acontecimientos dentro de un contexto social determinado. Esto con el fin de reconstruir experiencias y percepciones no solo desde lo individual, también desde lo colectivo. De esta manera se pueden recoger las vivencias de un grupo de individuos ubicados históricamente que fueron participes activos de los hechos relatados; como es el caso de la presente investigación.

Los datos recolectados se analizan e interpretan para para aclarar las dudas que hayan surgido antes y durante la investigación. Luego, toda esta recopilación de información da pie para crear un texto histórico con un argumento narrativo, incluyendo variantes que influyen en cómo los protagonistas recuerdan, perciben e interpretan los acontecimientos.

Lo anterior constituye un punto de inflexión frente a los otros métodos de recolección de datos, ya que éste toma el testimonio de los sujetos como insumo fundamental y preponderante para el desarrollo de la investigación. *“La reconstrucción biográfica emerge esencialmente de una persona y de su testimonio, ya sea oral u escrito, y de su interacción con el que lo retoma, interpreta y rehace”* (Sanz, A. 2005, p. 99).

Sin embargo, por sus características particulares en donde la fuente primordial de conocimiento son los relatos que proporcionan las personas, el método biográfico presenta algunos obstáculos para el investigador. Uno de ellos es la manera y el orden en que recuerdan los eventos del pasado los entrevistados, ya que cada individuo les da diversos significados a estas experiencias; dando como resultado una línea argumental que puede no ser totalmente secuencial. Es el investigador quien se encargará de agregar nexos entre los relatos, con el fin de trazar un hilo conductor a lo largo del texto. Otro ejemplo es la falta de exactitud en la información recolectada, debido a la pérdida de memoria de los sujetos o a los recuerdos selectivos que estos puedan tener. Igualmente podemos encontrar anacronismos, juicios de valor y fusión de acontecimientos o de personajes.

2.4 Metodología

El método biográfico constituye una metodología cualitativa, en la cual se recolectan datos no estructurados a través de categorías amplias y flexibles. Dichos datos son aportados por los personajes que son escogidos previamente, con el fin de reconstruir historias de vida individuales o colectivas. Además, se hace uso de todos los documentos disponibles en relación con el objeto de estudio; esto con el fin de narrar de forma objetiva una realidad social.

Este tipo de metodología que hace uso de la historia oral implica una mayor dificultad para el investigador en el momento de validar los datos recogidos durante el proceso de entrevistas; esto a causa de las diversas formas en que los entrevistados recuerdan los acontecimientos. Por esta razón, se contrastarán perspectivas de uno y del otro para señalar puntos de encuentro en las distintas miradas de los sujetos.

Asimismo, la presente investigación posee características del paradigma etnográfico, puesto que se pretende conocer de manera global las distintas miradas y recuerdos de algunos de los actores que fueron partícipes directos de sucesos que transcurrieron alrededor del objeto de estudio. Esto con el fin de comprender e interpretar una realidad social sin llegar a intervenir en ella.

Esta investigación hace énfasis en el uso de la entrevista semiestructurada o abierta, la cual tiene como objetivos: obtener, recuperar y registrar las experiencias de vida guardadas en la memoria de las personas. Además de utilizar como insumo documentos de prensa o publicidad de conciertos; como programas de mano donde se haga referencia de gran parte de los personajes y las agrupaciones pertenecientes

a la Universidad Pedagógica Nacional que se han destacado en el ámbito de las músicas andinas.

La recolección de la información se ejecutó en 3 etapas. En la primera etapa se realizó una indagación inicial de los personajes, agrupaciones y momentos relevantes en el ámbito de la música andina colombiana, situándose en la Licenciatura en Música de la UPN. Lo anterior, se dio a través de conversaciones preliminares con los docentes Eliecer Arenas, Luz Angela Gómez y Fabio Martínez; los cuales se destacan por su interés en relación con la difusión, interpretación y enseñanza de las músicas tradicionales en el programa. Sumado a esto, se entrevistó a los funcionarios Fernando Parada y Augusto Pinzón, no solo por su vinculación desde hace aproximadamente 25 años en labores relacionadas con inventario de instrumentos, archivo y fonoteca; si no porque han sido testigos de gran parte de los hechos recogidos en esta investigación.

En la segunda etapa se estableció una línea del tiempo a partir de los datos encontrados en las conversaciones preliminares, ubicando históricamente a una gran parte de los personajes y las agrupaciones más destacadas en el ámbito de la música andina colombiana en El Nogal. De la línea del tiempo se escogieron nueve personajes claves para las entrevistas semiestructuradas, en su mayoría egresados del programa o profesores de la carrera en distintos momentos históricos; quienes se han relacionado con procesos de música andina colombiana a lo largo de su trayectoria a través de distintos proyectos que han enriquecido desde la educación musical. Los personajes seleccionados fueron: Carlos Mauricio Rangel, Jorge Sossa,

Enerith Núñez Pardo, Dora Corita Rojas, Mauricio Rodríguez, Manuel Bernal, Jairo Rincón, Diego Saboya y Oscar Santafé.

Las entrevistas se formularon partiendo de la pregunta generadora: *¿De qué manera la música andina colombiana influyó en sus procesos dentro de la Universidad Pedagógica Nacional?* A partir de las diversas respuestas aportadas, se desplegaron numerosas preguntas flexibles, con el fin de obtener información a través de distintos puntos de vista de los acontecimientos en torno al tema central.

En la tercera etapa, los testimonios recuperados de fuentes primarias fueron transcritos, sintetizados y contrastados con el fin de validar las narraciones de cada personaje entrevistado. Para esto, se hallaron patrones interpretativos en los relatos y se establecieron puntos en la historia, que sirvieron para determinar periodos de tiempo en la investigación. Esto con el fin de nutrir la línea del tiempo, que será el hilo conductor para el desarrollo y presentación de un texto narrativo.

Por último, se seleccionaron fotografías que fueron suministradas por los entrevistados, con el fin de acompañar la narración; sumando validez a los datos obtenidos para ilustrar al lector sobre los distintos acontecimientos mencionados.

CAPITULO 3

PANORAMA HISTÓRICO

3.1 Línea del Tiempo

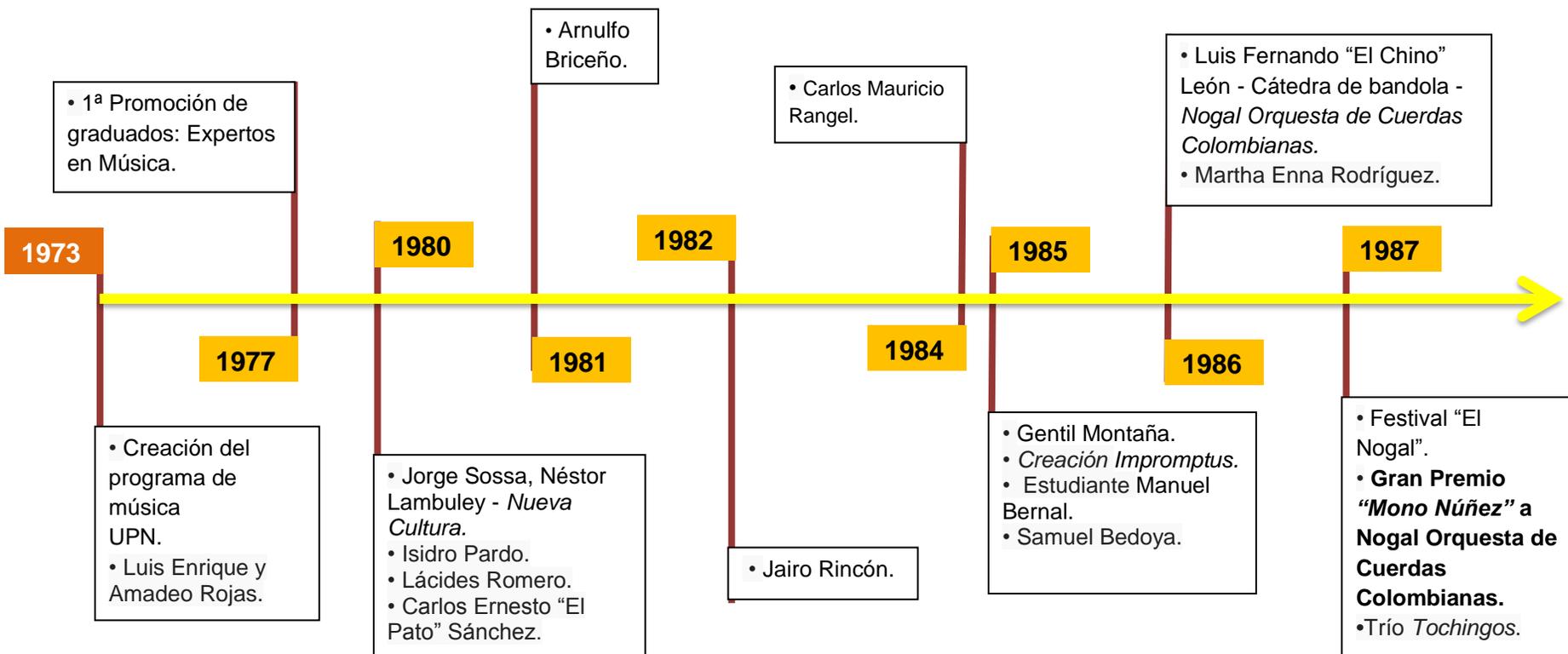
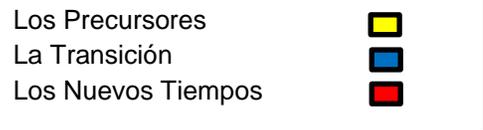
La siguiente línea del tiempo está organizada en tres grandes periodos según los relatos ofrecidos por los entrevistados y los puntos de encuentro en la manera como son recordados. Lo anterior, en un lapso comprendido entre el año 1973 hasta el presente año 2020.

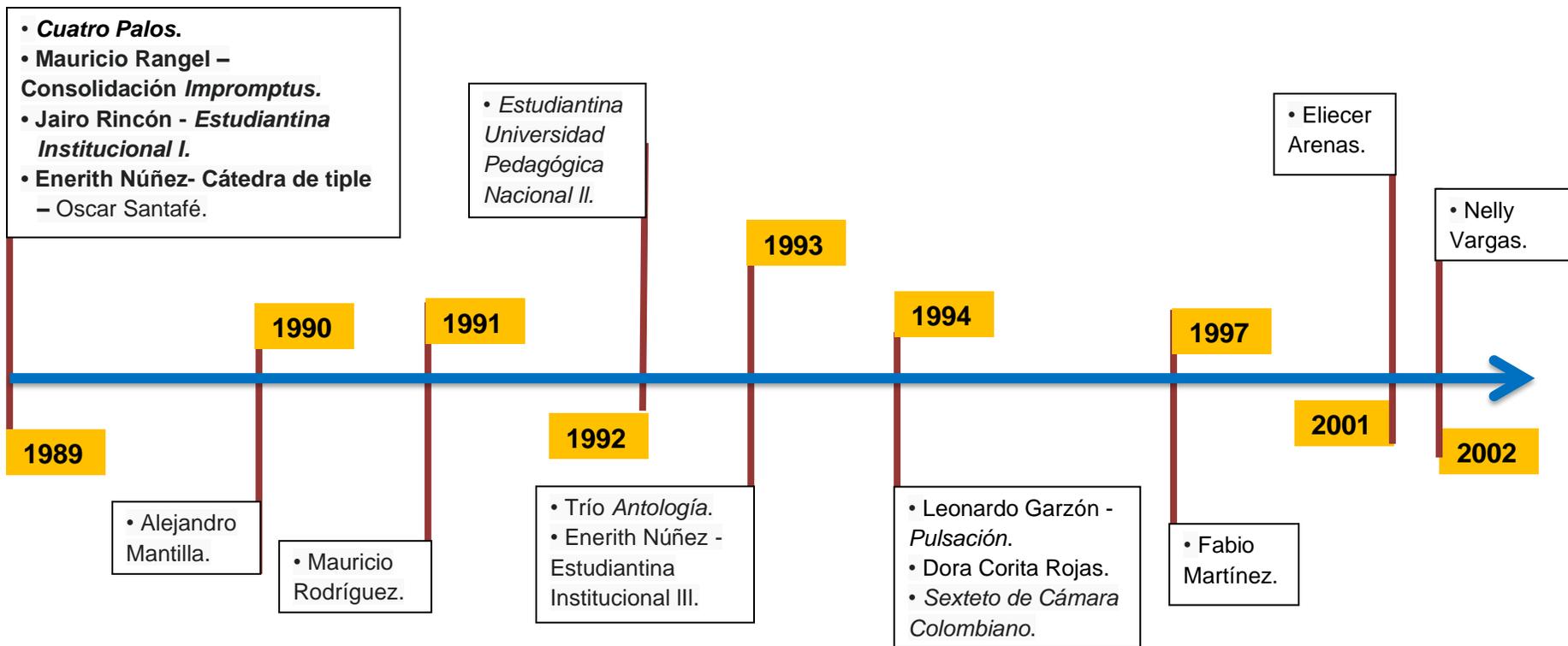
El primer periodo se denomina Los Precursores, ya que en esta etapa se encuentran los primeros personajes que iniciaron una labor destacable en el campo de la música andina colombiana, y/o aquellos que influenciaron a toda una generación de músicos que son protagonistas en buena parte de este trabajo. Este tiempo abarca de 1973 a 1987.

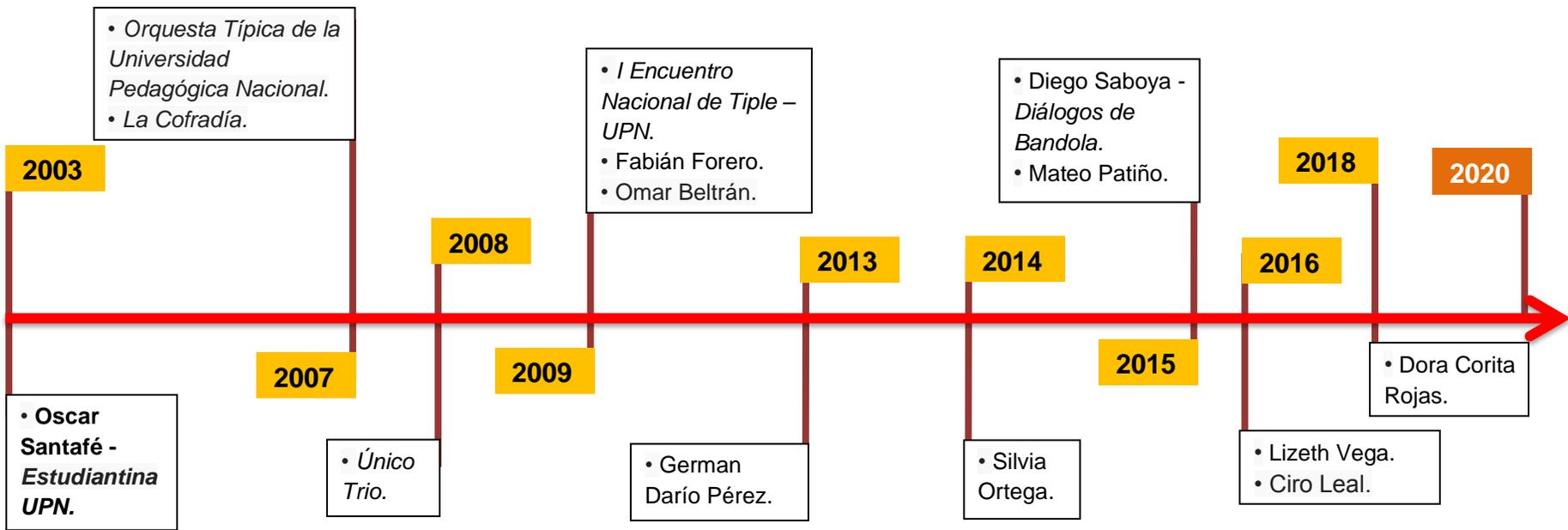
La Transición es el nombre del segundo periodo, comprendido entre 1989 y el 2002. Es denominado de esta manera debido a la evolución paulatina que se dio relacionada a las practicas, los espacios y las agrupaciones que abrieron camino dentro del Nogal. Lo anterior, funge como antecedente para consolidar los procesos que actualmente prevalecen en la Licenciatura, relacionados con músicas tradicionales de la región andina.

Por último, se encuentra el periodo denominado Los Nuevos Tiempos. Se acuña este nombre ya que es en este lapso en el que terminan de formalizarse los espacios que hoy se conocen como las cátedras de Bandola y Tiple, Conjunto

Estudiantina (*Orquesta Típica*), y los encuentros académicos que giran alrededor de la música andina colombiana. En efecto, es en estos tiempos donde se han abierto nuevos espacios de investigación, encuentro y difusión de la música tradicional en la Licenciatura; incentivando en mayor medida la interpretación de instrumentos típicos y el estudio de los contenidos relacionados a estas.







3.2 Los Precursores

“Le puedo contar que esta casona de la calle 78 ha sido por mucho tiempo un eje fundamental del cultivo, preservación y renovación de la música andina colombiana y eso tiene que ver con factores históricos”. (Eliecer Arenas, comunicación personal, 2019).

Si nos remontamos a los inicios del programa, encontramos a personajes que hicieron parte de la actual Licenciatura en Música, los cuales tenían vínculos y proyectos con la música andina colombiana. Es el caso del grupo de canciones populares campesinas *Nueva Cultura*, creado en el año de 1976, en Bogotá. Uno de sus cofundadores y actual director de la escuela musical *Nueva Cultura*, es el maestro Jorge Sossa, quien cursó hasta tercer semestre en la Universidad Pedagógica Nacional y fue docente del proyecto de profesionalización Colombia Creativa⁶ aproximadamente en el año 2013. El otro fundador es el maestro Néstor Lambuley, pedagogo musical; quien actualmente es el director artístico del grupo *Nueva Cultura*.

Dicha agrupación, compuesta en su mayoría por pedagogos musicales egresados del programa, generó más adelante tres vertientes; la primera es el grupo musical que hoy cuenta con más de 40 años de trayectoria y han sido ganadores de diversos reconocimientos a nivel nacional e internacional contando además con nueve producciones discográficas: *“Nuestra Cosecha”* (1980), *“Adelante torbellino”* (1983), *“Una Propuesta”* (1986), *“Aleñha & Azúmbar”* (1990), *“Síntesis”* (1994), *“Las Calles de*

⁶ Proyecto del Ministerio de Cultura, el Ministerio de Educación y la Asociación Colombiana de Facultades de Artes, que busca promover el bienestar y la calidad de vida de los artistas, a partir del reconocimiento profesional.

mi Ciudad (1998), *“Por Colombia De Canto A Canto”* (2002), *“Ires y Venires”* (2006) y *“Cantora de Mil Colores”* (2013). La segunda vertiente es la Fundación Nueva Cultura fundada en 1988 dirigida por Mayté Ropaín y la tercera es la Escuela de Formación Musical Nueva Cultura, uno de los proyectos educativos con más reconocimiento en el cual se enseña desde las músicas tradicionales forjando una generación de nuevos artistas.



Fig. 12. Grupo Nueva Cultura. Archivo
<https://www.facebook.com/photo?fbid=10151817988423613&set=a.426427233612>

Así como *Nueva Cultura* pudo llegar a influir en los procesos artísticos y musicales del Nogal, existieron también personajes conocidos y destacados de la música tradicional del país que dejaron huella en la UPN. Sin embargo, esto no implica que estos individuos participaran de forma directa con sus conocimientos sobre músicas tradicionales dentro un espacio académico específico.

Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en el maestro Arnulfo Briceño, quien nació en Arboledas, Norte de Santander en junio de 1938 y falleció en Arauca en junio de 1989. Fue cantante, director de coros, abogado egresado de la Universidad Libre y pedagogo musical de la Universidad Pedagógica Nacional en el año de 1981. Es reconocido además por sus composiciones entre las que se destaca el famoso joropo “Hay mi llanura”, y además responsable de la composición del himno de la UPN.

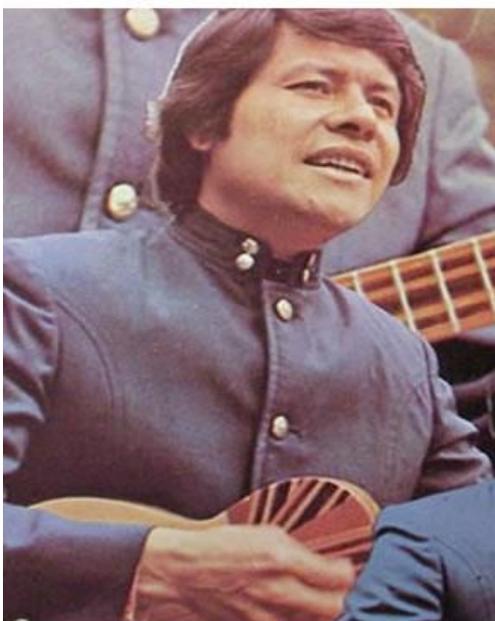


Fig. 13. Arnulfo Briceño. Archivo
<https://www.colombia.com/biografias/musica/sdi/109555/arnulfo-briceno>

Pese a ser un gran referente de la música tradicional de nuestro país, el maestro Briceño solamente es convocado para estar al frente de los procesos corales ofrecidos por Bienestar Universitario, en la sede principal de la Universidad Pedagógica Nacional, ubicada en la calle 72.

<p>Himno</p> <p>Arnulfo Briceño Contreras</p> <p>Letra, música y arreglo coral</p> <p>Audio himno Universidad Pedagógica Nacional</p> <p>CORO</p> <p>Somos las voces de la Universidad, sembramos flores donde hay adversidad por los caminos de justicia y libertad. Somos los cantores, los cantores de paz, somos los cantores de la Pedagógica.</p>	<p>Compañeros por la patria tenemos que conquistar la gloria de ser maestros para salir a enseñar por los campos y ciudades hasta que veamos brotar, entre luces de fé y ciencia, una nueva sociedad.</p> <p>CORO</p> <p>Con los libros por escudos, por armas buena voluntad, cruzaremos horizontes, la misión es educar porque el odio es ignorancia y el saber es libertad, multiplicando las aulas tendremos progreso en paz.</p>
--	---

Fig. 14. Letra Himno Universidad Pedagógica Nacional. Archivo <http://www.pedagogica.edu.co/home/vercontenido/11>

Considero que el maestro Briceño hubiera podido aportar elementos claves desde las músicas tradicionales colombianas al interior del programa, gracias a su gran conocimiento y experiencia; sin embargo, nunca estuvo vinculado como profesor de la Licenciatura en Música. En efecto, no se existen registros del paso del maestro por nuestra facultad, como se puede corroborar en el archivo sonoro de la Fonoteca del Nogal.

El siguiente personaje, es quien años más adelante se convertiría en un gran referente de la interpretación y composición de la guitarra en Colombia. Se trata del maestro Gentil Montaña, nacido en Ibagué en el mes de noviembre del año 1942 y fallecido en el mes de agosto del año 2011. Además de ser un virtuoso guitarrista, se destacó en la composición y es reconocido por ser pionero en la interpretación de la guitarra clásica.



Fig. 15. Gentil Montaña. Archivo <https://www.elcronista.co/gente/gentil-montana-el-pionero-de-la-guitarra-clasica-en-colombia>

En su labor docente en la Universidad Pedagógica, el maestro Gentil Montaña asumió la cátedra de guitarra en el año de 1985. Uno de los egresados que tuvo el privilegio de tomar clases con este profesor es el maestro Eliecer Arenas, quien comenta lo siguiente:

Gentil Montaña tenía esa aura majestuosa y además tenía un virtuosismo fuera de toda duda, pero una sabiduría musical que resaltaba a primera vista en varias cosas. Primero en la espontaneidad, era gente que tenía

una musicalidad que era desbordante entonces uno los veía todo el tiempo, disponibles para tocar.

Antes de continuar, hay que tomar en cuenta el cómo estaba planteado el programa de licenciatura en esa época, ya que por supuesto ha pasado por cambios; transformándose a partir de las necesidades que el contexto supone. Por estos años, a mediados de los 80's, los estudiantes debían tomar clase de distintos instrumentos que les fueran de ayuda para impartir sus labores como pedagogos musicales; esto como recurso específico para el aula de clase. Entre ellos estaba el tiple, la bandola, la guitarra, la flauta dulce, el piano e incluso en algunos casos, el acordeón.

Entre los profesores de estos instrumentos pedagógicos, aparecen los nombres de maestros como: Ernesto “el Pato” Sánchez (bandolista del famoso *Conjunto Granadino*), Nelly Vargas (quien fue directora del Departamento de Música) y por supuesto Gentil Montaña, entre otros. Desde el pensum del programa no se pensaba estos espacios para formar netamente instrumentistas, sino más bien docentes más competentes para la enseñanza en el aula. Sin embargo, los profesores anteriormente mencionados realizaban una labor más profunda en las técnicas de ejecución.

El maestro Mauricio Rangel, pedagogo musical de la UPN, dice al respecto:

El maestro Ernesto Sánchez, uno de los más importantes bandolistas que hemos tenido. Hombre que se hizo muy famoso, además por la capacidad que tenía para hacer una bandola con recursos armónicos, con dobles cuerdas y con acordes. Una bandola llena de armonía indudablemente aportó a mi formación y a la de muchos otros que nos pensamos en estas músicas.



Fig. 16. Carlos "El Pato" Sánchez Archivo personal Manuel Bernal.

Además, existían espacios académicos en donde se abordaban repertorios de música tradicional (semejante a la materia que hoy conocemos como Taller vocal-instrumental) que eran impartidos por los maestros Amadeo Rojas y Luis Enrique Rojas; y la clase de Taller Coral, dirigida por el maestro Mauricio Serrano. Esta era una clase planteada a manera de coro, donde se abordaban repertorios de la música tradicional colombiana y latinoamericana. Lo anterior, se replicaba de la misma forma en la clase de gramática y solfeo, a cargo de la maestra Martha Enna Rodríguez; y en el espacio de composición impartido por el maestro Jesús Pinzón Urrea.

Otras de las asignaturas que utilizaban contenidos de la música andina colombiana eran las clases de metodología y didáctica, dictadas por los maestros Luis

Lizcano e Isidro Pardo; y la materia de Etnomusicología a cargo del maestro Eduardo Carrizosa Navarro. Cabe resaltar que los maestros Pardo y Carrizosa hicieron parte de la *Estudiantina Bochica*.

Otra figura destacable en términos de la enseñanza ligada a las manifestaciones musicales del país fue Samuel Bedoya.

El otro que fue determinante fue Samuel Bedoya, quien tenía una propuesta muy buena en términos de musicología hacia la música tradicional. Ese personaje era rígido con su asunto, defendía su discurso y todos sus trabajos armónicos estaban direccionados a la música colombiana; y Samuel estaba conectado con todo el mundo de la música colombiana en ese momento. Él trabajaba la idea de las músicas tradicionales colombianas y además fue una de las ventanas al futuro, hoy en día ese futuro se llama Eliecer Arenas. Samuel Bedoya fue para nosotros lo que es Eliecer Arenas para ustedes, un personaje entregado a la musicología, a la epistemología y al desarrollo de la investigación alrededor de las músicas tradicionales colombianas. (Oscar Santafé, comunicación personal, 2019).

También cabe destacar al maestro Alejandro Mantilla, pedagogo musical que fue director del Departamento en la década de los 90's; y que al mismo tiempo hizo parte del comité para la conformación del área de música del Colcultura (ahora Ministerio de Cultura).

En esta década, la Universidad Pedagógica desde la planta docente, se planteaba distintas dinámicas en cuanto a corrientes pedagógicas y formas de

construcción teórica. Los distintos entrevistados comentaron que existían tres tipos de profesores; los humanistas, los teóricos específicos de la pedagogía musical y los estrictamente músicos profesionales. Para algunos de los personajes consultados, estas dinámicas promovían las distintas miradas y percepciones en cuanto a pedagogía y música, pero al mismo tiempo creaba cierta dualidad en ambas profesiones como si fueran ajenas. El maestro Manuel Bernal expresa al respecto: *“Yo siempre me sentía como incompleto tanto en la formación musical como en la formación pedagógica, uno realmente no veía a profundidad, además los instrumentos no eran muy fuertes, no se buscaba una formación profesional profunda en el instrumento”*.

El siguiente gran personaje es el maestro bogotano Luis Fernando León Rengifo junto a la agrupación de la cual fue fundador, director y bandolista; *Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas*. En las hojas de vida revisadas en el Archivo de la Universidad Pedagógica⁷ aparece la primera contratación del maestro León Rengifo en el año de 1986, asumiendo la cátedra de bandola; siendo posiblemente el primer profesor de este espacio ya pensado para formar Bandolistas profesionales. Es decir, la bandola fue el primer instrumento típico en manejarse como instrumento principal dentro de la Licenciatura.

⁷ Las historias laborales reposan en los Archivos de la Subdirección de Personal de la UPN.



Fig. 17. Luis Fernando "El Chino" León. Archivo <https://www.facebook.com/fernando.leon.106902>

La entrada del maestro Fernando León a la UPN dinamizó algunos procesos musicales al interior de la institución. Uno de sus mayores logros fue fundar *Nogal Orquesta de Cuerdas*, conjunto que surgió cuando la pedagoga musical, pianista e investigadora Marta Enna Rodríguez, quien era la directora del Departamento en ese momento, le pidió a Fernando León que organizara una agrupación para un evento en conmemoración del día del profesor.

Inicialmente la agrupación *Nogal* se formó como un quinteto, que más tarde sería la base de uno de los más importantes conjuntos que ha tenido la historia de este país, el cuarteto *Cuatro Palos*, también conformado por egresados del programa. De dicho grupo se profundizará más adelante.

Este quinteto inicial, causo impacto en términos musicales dentro de la comunidad universitaria; lo que dio como resultado que muchos estudiantes tuvieran el interés de participar en esta agrupación. Los primeros en vincularse a este proceso fueron: Jairo Rincón, Manuel Bernal, Carlos Guzmán, Luis Eduardo Aguilar, Samuel Fierro, Laurentino López y Luis Fernando León en las bandolas; María Cristina Rivera, Efraín Franco y Fabian Gallón en los tiples; Cesar Julio Martínez, Jorge González, Jorge Arbeláez y Jairo Guerrero en las guitarras; y Julio Santoyo en el contrabajo.



Fig. 18. Nopal, Orquesta de Cuerdas. Archivo <https://www.facebook.com/fernando.leon.106902>

Los anteriormente nombrados junto a los nuevos integrantes que se sumaron a la plantilla inicial, consolidaron un proceso que dio como resultado dos grabaciones discográficas: “Nopal Orquesta de Cuerdas Colombianas” del año 1995 y “Nopal

Orquesta De Cuerdas Colombianas - De Principio A Fin...De Siglo XX” del año 2000
(bajo la dirección de Leonardo Garzón).

Gracias a los desafíos técnicos propuestos por el maestro Fernando León, adicional a la diversificación orquestal de los arreglos realizados y a la reducción de muchas de las obras con aires nacionales que algunos compositores habían escrito para orquesta sinfónica, adaptándolas a los instrumentos tradicionales; la agrupación se hace acreedora en el año 1987 del Gran Premio “*Mono Núñez*”. Este suceso los convirtió en un hito que marcaría un antes y un después para todos quienes estamos interesados en las propuestas relacionadas con la música andina colombiana.

“Nogal” redefinió el papel del músico popular en nuestro medio. Gracias a este trabajo se logró un caro sueño: profesionalizar los músicos practicantes de nuestros aires andinos, y darles estatus de intérprete en pie de igualdad con cualquier otro instrumentista. Como decía el destacado músico e investigador Manuel Bernal: “Ahora podíamos decir: ¡soy tiplista! o yo soy Bandolista!”
(Arenas, E. 2008, p. 78).

Para muchos, el maestro Fernando “El Chino” León, fungió como referente fundamental para sus respectivas carreras musicales. Una figura que se ha consolidado con el paso de los años, y que ha tenido incidencia en algunos de los más importantes proyectos musicales de las nuevas generaciones de compositores y arreglistas que surgieron gracias a su ejemplo.

Festival Mono Núñez

Ganó estudiantina de Bogotá

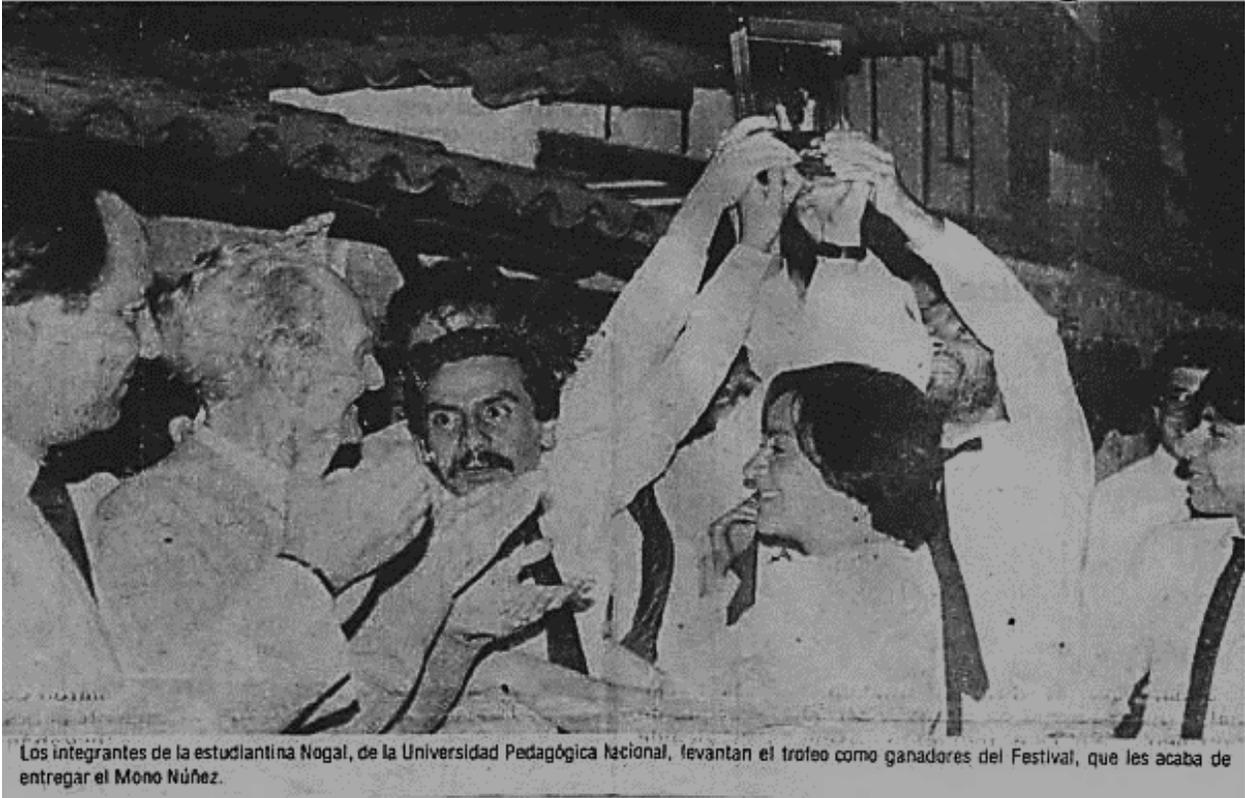


Fig. 19. Nogal Orquesta de Cuerdas levanta el trofeo 1987. Archivo personal Jairo Rincón.

Era bellissimo encontrar a Fernando León en tardes porque aquí era una época muy bohemia, entonces pasábamos tardes tocando boleros de los Panchos y él se sabía todas las introducciones de todo y luego pasaban a la música ecuatoriana, música peruana y la música argentina. (Eliecer Arenas, comunicación personal, 2019)

Aun a sabiendas de lo que *Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas* representa históricamente, y como este proyecto otorgó un posicionamiento a la Universidad Pedagógica Nacional en el panorama de las músicas tradicionales; dicho proceso nunca se estableció como un espacio formal dentro del currículo de la Universidad.

Nogal trabajaba independientemente pero siempre representaba a la universidad. Había un vínculo importante, pues, no era un grupo estable de la universidad ni formaba un estamento de la universidad, pero siempre había una relación estrecha porque todos estaban ahí. Era el único grupo que estaba sonando. Por esta razón la universidad solicitaba los servicios de la orquesta con cierta regularidad para hacer conciertos en su representación. (Tolosa y Rodríguez. 2012, p.60).

3.3 La Transición

A partir de este punto surgieron propuestas fuertemente influenciadas por el legado de *Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas*. Es así como llegamos a agrupaciones que tuvieron un gran auge en distintos escenarios proyectando el nombre de la Universidad Pedagógica Nacional.

Uno de estos procesos es el cuarteto *Cuatro Palos*, agrupación integrada por Jairo Rincón y Manuel Bernal en las bandolas, María Cristina Rivera en el tiple y Cesar Julio Martínez en la guitarra; todos pedagogos musicales de la UPN. Ellos siguieron adelante con el proyecto que inicio el maestro León Rengifo, en un trabajo encaminado a la divulgación de la nueva música andina colombiana. Se presentaron en distintos

escenarios nacionales y ganaron diversos premios entre los cuales se destaca el *Gran Premio “Mono Núñez”* en el año de 1991. Además, cuentan con dos producciones musicales tituladas: *“Ahora sí”* y *“Colección Musical Minuto De Dios”*.



Fig. 20. Cuarteto Cuatro Palos. Archivo personal Jairo Rincón.

También aparece el grupo *Impromptus*, cuyas inquietudes y experiencias en la música tradicional los convoca a realizar una propuesta de exploración de nuevas sonoridades vocales e instrumentales. El maestro Mauricio Rangel, fundador, arreglista, guitarrista y voz bajo del grupo lo resume así: *“nosotros queremos hacer lo mismo que hace Nogal, pero en la cosa vocal”*.



Fig. 21. Impromptus. Archivo personal Carlos Mauricio Rangel.

Los integrantes originales de la agrupación son: Ada Ivonne Pereira (soprano), Dora Liliana Pereira (contralto), Carlos Dueñas (tenor), Martín Pereira (tenor - tiple), Diego Pereira (tenor - contrabajo), Eliécer Arenas (barítono - 2da guitarra), Andrés Ocampo (barítono - 1ra bandola), Germán Darío Pérez (barítono - 2da bandola) y Carlos Mauricio Rangel (bajo - 1ra guitarra). La agrupación cuenta con cuatro producciones discográficas tituladas “*San Gil 300 años*”, “*Impromptus Nueva Música Colombiana*”, “*Impromptus*” y “*Festival de Música Andina Perla del Fonce*”.

Éramos muy malos estudiantes en el sentido en que sabíamos que la universidad era una cosa interesante pero que la vida estaba era afuera, y que

la música era otra cosa que el solfeo y que esas cosas. Toda esa generación es muy parecida en eso; o sea, es gente con mucha pasión, con mucha claridad conceptual. (Eliecer Arenas, comunicación personal, 2019).

En este punto del trabajo quiero hacer una pausa para resaltar uno de los aspectos positivos de la metodología utilizada para la presente investigación. Sin lugar a duda dentro del método biográfico, la entrevista funciona como una herramienta de la cual se puede obtener información imprevista; y en lo particular ha nutrido la narración de este panorama, con datos y detalles anecdóticos que es preciso no pasarlos por alto. Es así como los rostros de quienes hicieron parte de la siguiente anécdota, se juntaron para dibujar una gran sonrisa al unísono, recordando lo que en antaño los convocaba. El patio central del Nogal era una cancha de fútbol. Sí, para la sorpresa de quienes ahora solo lo conocemos como “el patio de las sombrillas”, este era el lugar dónde se realizaban “Los campeonatos de futbol El Nogal”.

Así lo recuerda el maestro Eliecer Arenas: *“nos juntaba la música andina, las ganas de hacer música real, viva y nos juntaba la pasión por el futbol. Toda esa manada de gente era futbolera, enfermiza. Hicimos campeonatos mundiales Nogal, y fueron muy famosos además”*.

De esta misma manera lo recuerdan los integrantes de *Impromptus*:

Karol Bermúdez decía: “muchachos, se los suplico, entren a clase y yo salgo a jugar con ustedes. Por favor, por favor entre a clase y les prometo que, si están media horita con nosotros, salimos a jugar futbol todos”. Teníamos cinco o seis equipos de futbol, cada equipo con un nombre musical y cada equipo tenía himno. Nos parábamos y cantábamos el himno nacional, el himno de Bogotá y el himno de cada club. Era una maravilla, unos eran los de Jairo Rincón, otros eran los de Manuel Bernal, y las mujeres eran divididas en “las sensibles” y “las dominantes”. (Mauricio Rangel y Ada Ivonne Pereira, comunicación personal, 2019).



Fig. 22. Deportistas del Nogal. Archivo personal Jairo Rincón.

También surgieron ambientes culturales y pedagógicos, como el *Festival el Nogal* que tuvo su primera versión en el año de 1987. Fue un evento cultural fundado por los estudiantes de la Licenciatura y acompañado por las directivas del Departamento de música. En este escenario, no solo convergían las músicas tradicionales y los aires de la región andina; también se acogían las distintas manifestaciones sonoras que tenían como punto de encuentro la entonces Sala de la Cultura El Nogal (actualmente salones 101, 102, 103 y salón de los teclados).

El Festival El Nogal les dio un espacio a diversas posibilidades musicales en igual nivel; el jazz, la música colombiana y la música clásica se reunían en un escenario en horizontalidad. Eso no pasaba en otras partes en aquel entonces, así que el festival tuvo una incidencia muy importante. (Dora Corita Rojas, entrevista personal, 2019)



Fig. 23. Concierto del Cuarteto Cuatro Palos. Archivo personal Jairo Rincón.



Fig. 24, 25. Carteles Promocionales Festival El Nogal. Archivo personal de la autora.

No solo era un espacio de circulación musical, también era un evento académico con ponencias, talleres y conversatorios sobre diversos temas relacionados con la música. De igual forma, por este evento pasaron figuras destacadas de la música colombiana que tenían relación con la Universidad Pedagógica, y muchos otros grupos ajenos al Nogal que se interesaron en mostrar sus propuestas. Es así, como el *Festival El Nogal* adquirió un prestigio notable en el entorno musical de Bogotá.

Los primeros que siempre respondían a las convocatorias eran los andinos colombianos. Como fuera allá llegaban, y llegaban los más grandes; como el cuarteto Cuatro Palos, el mismo Nogal Conjunto de Cuerdas, Nueva Cultura, el trío Añoranza, el trío Ancestro, y el trío Arcoíris. Prácticamente la cosa era que alguien ganaba en el Mono Núñez y terminaba en el Festival el

Nogal al siguiente semestre, así era la vaina. Uno hacia la convocatoria, llamaba y allá llegaban porque era un espacio de los estudiantes para todo el mundo; y lo único que nosotros hacíamos realmente era armar una tarima y poner un sonido. El Festival el Nogal empezaba un lunes y terminaba un viernes con un parrandón la cosa más impresionante. (Comunicación personal, Oscar Santafé, 2019).

Al generar este tipo de espacios de difusión de propuestas relacionadas con la música tradicional, se fomentó un espíritu que incentivó la creación de nuevos grupos. Uno de estos es el *Trío Tochingos*, conformado en el año de 1987 por *Ciro Leal* (actualmente profesor de la cátedra de piano complementario), *Martín Pereira* en el tiple y *Diego Pereira* en el contrabajo; todos ahora egresados del programa de música de la UPN. Además, cuentan con un trabajo discográfico titulado “*Trio Tochingos*”. Esta agrupación se dedicó a la interpretación y divulgación de los aires musicales tradicionales de la región andina colombiana.



*Fig. 26. Trío Tochingos. Archivo personal *Ciro Leal*.*

Cabe decir, que la vinculación de egresados como docentes del programa, será una constante que vamos a encontrar a lo largo de la historia del Nogal. Es por esta razón que algunos personajes aparecen en dos oportunidades; como estudiantes al lado de las diversas agrupaciones que integraron, y como profesores de la mano de los procesos educativos que tuvieron o tienen a su cargo.

Un ejemplo de lo anterior es el maestro Jairo Rincón, bandolista de *Cuatro Palos*, quien fue contratado para trabajar en la Universidad Pedagógica como docente de bandola en el año de 1989; tras la salida del maestro Fernando León. En este mismo año, el maestro Rincón asumió un proceso conformado por estudiantes de la Licenciatura en Química en la sede principal de la Universidad (calle 72). Este proyecto estaba planteado como una agrupación representativa de esta licenciatura, en formato de estudiantina. La labor de Jairo Rincón consistió en llevar este conjunto a la sede el Nogal, donde se consolidó como un espacio en el cual también participaron estudiantes de la Licenciatura en Música.

También en 1989 es presentado un proyecto en el que se proponía una cátedra de tiple como instrumento principal. Esta iniciativa fue liderada por la maestra Enerith Núñez Pardo, tiplista ganadora de varios concursos, pedagoga musical de la UPN y abogada. Al ser aprobada dicha propuesta, Enerith Núñez se convierte en pionera al consolidar un espacio académico universitario, donde se concibe el tiple como un instrumento que merece ser estudiado de forma rigurosa. Es así como inicia un proceso del cual surge una generación de nuevos tiplistas. Sobre lo anterior, menciona Enerith Núñez: *“La responsabilidad de generar repertorio, procedimientos desde la didáctica, la técnica. Tengo un compromiso y lo asumí como tal”*.



Fig. 27. Enerith Núñez Pardo. Archivo www.facebook.com/enerith.nunezparido

Su mística, su manera de ver la música, de amar el tiple, marcó en mí una forma de abordar el instrumento y de acercarme al repertorio de tiple solista. Es una creativa cultora del instrumento en ejecución solista, produciendo material y repertorio de estudio para el instrumento. (Rodríguez, M. 2018, p.19).

Para el segundo semestre de 1989 es aceptado en el programa el primer estudiante de tiple como instrumento principal; Oscar Santafé. Proveniente de Pamplona, Norte de Santander y criado en una familia muy cercana a la música según sus propias palabras.

Yo llego a la Universidad Pedagógica Nacional por una circunstancia estrictamente curricular. Venía de estudiar Ingeniería Industrial en la Universidad Industrial de Santander, pero allá como suele sucedernos a

muchos de los intérpretes y músicos, me había encontrado con un desarrollo más profundo gracias a una agrupación que se conocía como Expresión Musical de la UIS. El trabajo con ellos prácticamente fue el que me condujo y me llevó a la idea de tomar la decisión de estudiar música directamente y mi papá me hizo ver que debía ser en la Pedagógica, en Bogotá. (Oscar Santafé, entrevista personal, 2019).

Aproximadamente en 1990 convocan a la maestra Enerith Núñez a un proyecto musical, pero por compromisos previos con el *Trío Arcoíris* (junto a Sofía Elena Sánchez en la guitarra y Gilberto Bedoya en el requinto), recomienda a su estudiante Oscar Santafé para que haga parte de esta propuesta emergente llamada *Pentagrama Latinoamericano*. Esta agrupación estaba conformada originalmente de la siguiente manera: En las bandolas se encontraban Julio Roberto Gutiérrez (quien a su vez era el director), José Domingo Gutiérrez, Carlos Renán González y Mauricio Parra; en los tiples Jaime Barbosa y Oscar Santafé; en las guitarras Daniel Torres y Manuel Ruiz; en la percusión Gonzalo Erazo; y los cantantes eran José Luis Ortiz y Juan Javier Polania.

Más adelante se integraron otros músicos con la convicción de grabar una producción musical, pero por inconvenientes internos del grupo, el maestro Gutiérrez decidió dar por terminado el proyecto.

Recuerdo que Pentagrama se acaba el día que Julio Roberto, tras una temporada inestable en el grupo, nos convoca a los estudios de Colcultura, (hoy en día museo Botero) para hacer una grabación y dejar registrado el trabajo

realizado hasta ese momento. A la grabación llegamos tal vez cuatro de los integrantes originales y un puñado de jóvenes que se venían integrando como posibles reemplazos, pasaron las horas y de la espera, Julio entró casi en cólera y se marchó. (Santafé, O. 2016, p.23).

Aquellos jóvenes se unieron y consolidaron una nueva agrupación llamada *Sexteto de Cámara Colombiano*. En los tiples se encontraban Oscar Santafé y Mauricio Rodríguez (el segundo estudiante de tiple de la Pedagógica); en las bandolas Ricardo Mendoza y Carlos Renán Gonzales; en las guitarras Omar Beltrán (quien sería director del Departamento de Educación Musical de la UPN) y Edwin Guevara (profesor de la cátedra de guitarra y de la Orquesta de Guitarras, del año 2009 al 2019).

Este grupo se caracterizó por el repertorio que interpretaba, dentro del cual había pequeñas obras sinfónicas escritas por compositores colombianos y adaptadas al formato del grupo. También se caracterizaba por la alegría, las bromas y las risas durante cada ensayo, concierto, presentación. (Rodríguez, M. 2018, p.19).

Esta agrupación se hizo acreedora de varios reconocimientos y contó con una gira corta por Europa. Además, cuentan con una producción discográfica llamada “Sexto sentido” (1997).



Fig. 28. Sexteto de Cámara Colombiano. Archivo personal Carlos Renán Guzmán.

En el año 1991, Mauricio Rodríguez entra a la Universidad Pedagógica a estudiar tiple como instrumento principal con la maestra Enerith Núñez. Ingresó a la UPN con el objetivo de formalizar sus conocimientos de tiple, cultivados por una familia allegada a lo musical.

La gente estudiaba tiple como una manera más de acompañar y como una herramienta didáctica también para sus clases, pero no había un proceso de formación en el instrumento. Eso lo arranca Enerith Núñez, una señora que ha sido muy juiciosa con su proceso de formación, con escribir obras para tiple, con una característica muy particular de cómo ella ve el tiple. (Mauricio Rodríguez, comunicación personal, 2019).

Existe un registro del año 1992, que nombra un proceso denominado *Estudiantina Universidad Pedagógica Nacional*, el cual solo duró un par de meses aproximadamente. Este conjunto estuvo integrado por Clara Inés Varón en la flauta; Leonardo Garzón (quien era también el director), Oscar Noguera (actualmente profesor de piano en la licenciatura), Esaú Rodríguez, Angelica Vanegas (actualmente profesora de teoría musical) y Darío Calderón en las bandolas; María Victoria Gómez, Oscar Santafé y Ciro Leal en los tiples; Félix Ruiz, Carlos Gamba y Luis Ernesto Moreno en las guitarras; Sergio Barría en el contrabajo y William Guerrero en la voz.



Fig. 29. Estudiantina Universidad Pedagógica Nacional 1992. Archivo personal Oscar Santafé.

A mediados del año 1993, la Maestra Enerith asume la dirección de la *Estudiantina Institucional*. Fue aproximadamente un año de bastante productividad, en el cual obtienen el segundo lugar en el *Concurso Nacional de Intérpretes de Música*, realizado en Neiva.

Universidad Pedagógica Nacional

Calle 73 N° 11-95
A.A.75144
SANTA FE DE BOGOTÁ, D.C.
COLOMBIA

Afiliada a la Asociación Colombiana de Universidades
y a la Unión de Universidades de América Latina

Conmutador: 235 20 44
235 26 00
FAX: 211 12 93

COD.DEPENDENCIA **VAC**
OFICIO N° **358-A**

22 de julio, 1993

Profesora
ENERITH NUÑEZ PARDO
Directora de Estudiantina
Departamento de Bellas Artes
Presente

Apreciada profesora NÚÑEZ:

Constituye motivo de especial regocijo el destacado papel que usted como Directora de la Estudiantina de la Universidad y como intérprete de reconocidas calidades tuvo a bien desempeñar en el pasado Concurso Nacional de Intérpretes de Música llevado a cabo en la ciudad de Neiva.

Reciba a nombre de la institución las más sinceras felicitaciones. Trabajos como el suyo contribuyen de manera decidida a resaltar el nombre de nuestra Universidad y a reiterar nuestro compromiso con los programas de formación artística y los proyectos de fomento a la cultura nacional dentro de nuestro campo de acción.

Con mis mejores deseos.


NOHRA PABON FERNANDEZ
Vicerrectora Académica



Copia: Hoja de vida

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
Departamento de Bellas Artes y Humanidades
Recibo de **CESG**
Fecha: **23 JUL 1993**
Hora: **10:30 AM**
Firma: 

"La Universidad Pedagógica Nacional tiene como objeto la investigación y desarrollo y la formación de personal docente para todos los niveles y las diferentes modalidades, de conformidad con las necesidades y prioridades nacionales".
(Artículo 136, Decreto 80.1980)

Fig. 30. Concurso Nacional de Intérpretes 1993. Archivo personal Enerith Núñez.

Este mismo año aparece otra agrupación, el *Trío Antología*, compuesto por Dora “Corita” Rojas en la bandola (quien hoy hace parte de la planta docente de la UPN, en el área de investigación), Mauricio Rodríguez en el tiple y Luis Ernesto Moreno en la guitarra. En ese momento, tres estudiantes dispuestos a trabajar el repertorio del trío tradicional, participando de manera destacada en distintos festivales.



Fig. 31. *Trío Antología* 1993. Archivo personal Mauricio Rodríguez.

Por otra parte, el proceso de estudiantina se retomó un par de meses bajo la batuta de Mauricio Rodríguez, quien también asumió la clase de tiple; reemplazando a la maestra Enerith Núñez, cuando ella dejó sus funciones como docente de la Universidad. Tiempo después el maestro Leonardo Garzón asume el proceso de estudiantina, bautizándola con el nombre de *Pulsación*, aproximadamente en el año

1994. De la misma forma, Leonardo Garzón toma la cátedra de bandola (para esta época ya era reconocido como un espacio de instrumento principal), tras la salida del maestro Jairo Rincón.

En el año 1997 es contratado Fabio Martínez como profesor del área de teoría y armonía. Este maestro, contaba con una sobresaliente experiencia como docente y con dos títulos académicos hasta ese momento; Maestro a Nivel de Expertos en Pedagogía Musical y Licenciado en Ciencias de la Educación con Estudios Principales en Pedagogía Musical, ambos obtenidos en la UPN.

El maestro Fabio Martínez (jubilado desde 2019), ha realizado diversos aportes desde sus áreas del conocimiento a la música andina colombiana, incorporándola en sus clases y realizando diversas publicaciones con la Editorial de la Universidad Pedagógica. Entre ellos se encuentra: *Czerny aplicado a la música colombiana* (2009), *Método de Solfeo* (2014), *Música de cámara para conjunto de guitarras* (2016) y *Música colombiana para piano - Repertorio para niños y jóvenes* (2018).



Fig. 32, 33. Czerny aplicado a la música colombiana (2009), Música colombiana para piano-Repertorio para niños y jóvenes (2018). Archivo personal Fabio Martínez.

Es necesario hacer mención especial del maestro Eliecer Arenas; psicólogo, doctor en Antropología Social y Licenciado en Pedagogía Musical egresado de la UPN; quien regresa al programa esta vez como docente de seminarios pedagógicos, en el año 2001. Este personaje se destaca por su importante labor en la construcción de conocimiento a través de la investigación alrededor de las músicas colombianas. Su quehacer se centra en la reflexión a nivel epistemológico, sobre aspectos que sobrepasan lo técnico musical; lo cual hace singular su trabajo como docente.

3.4 Los Nuevos Tiempos

En el año 2003 regresa como docente el maestro Oscar Santafé; quien es convocado por la decana del Departamento de ese momento, la maestra Nelly Vargas. Ella se interesó en un proyecto que el maestro Santafé presentó en un concurso de planta, el cual proponía la conformación de una agrupación de música tradicional colombiana. Lo anterior, debido a que los procesos alrededor de la música andina habían decaído en el Nogal durante los últimos años.

Después en una conversación más informal con ella, me contó que efectivamente su preocupación radicaba en que la música andina colombiana había casi que desaparecido del espacio sonoro del Nogal y ella, que siempre fue una persona muy cercana a las personas vinculadas con ese asunto en el Nogal, lo extrañaba mucho y quería darle un nuevo aire; y pues aquí estamos, 2019 y creo que el aire todavía no se nos ha acabado. (Oscar Santafé, comunicación personal, 2019).

Gracias a esto, Oscar Santafé es vinculado como catedrático y se empieza a gestar toda una idea para consolidar el proyecto que en primera instancia se llamó: *Estudiantina de la Universidad Pedagógica Nacional.*

Sé que es un martes de agosto de 2003, me saludó muy amablemente la secretaria del momento y me dijo que mi salón asignado era el 109, la tercera caseta. Me prestó un cuarto de cartulina y dos marcadores, con eso hicimos un letrero que decía: Estudiantina Universidad Pedagógica Nacional. Lo pusimos en la puerta y yo entré al salón. Ese día no llegó nadie, me dieron las cuatro de

la tarde yo ahí sentado. Dejé el letrero en la puerta. En ese momento había dos chicas que estudiaban bandola y no más. De eso me vine a enterar el siguiente viernes, porque los horarios eran martes de 2 a 4 p.m. (que se conserva) y viernes de 2 a 4 p.m. Yo llegué, el letrero aún existía un poco desleído, cuando se acercó un muchacho que se llamaba Sergio David -guitarrista- y me preguntó por la estudiantina. Conversamos y me contó que en el Nogal nadie les había contado al respecto de la conformación de esta agrupación, que tocaban por fuera estas músicas. Sergio les avisó a sus compañeros. (Oscar Santafé, comunicación personal, 2019).

Después de dicha conversación fueron llegando estudiantes para unirse a la agrupación. Entre estos estuvieron William Henao, Sergio David Vesga y Andrea Ocampo en las guitarras; Anderson Forero y Ricardo Parra en los tiples; Guillermo en la flauta; y Laura Bohórquez junto a Susana León en las bandolas. Estas últimas, estudiaban con el maestro Luis Fernando León, en una nueva etapa en la que él regresó al Nogal.

Para el año 2004 se integra a la estudiantina Lenin Camilo Silva, el primer estudiante de tiple (de los nuevos tiempos) en la Universidad Pedagógica Nacional. Él y Fredy Matamoros se sumaron en los tiples; Paul Ospina, Daniel Alvares y Jenny Rojas a las guitarras; Diana Franco Fandiño a las bandolas; Judith Tinjacá y Alejandro Morillo a las flautas y Miguel Ángel Fernández se incorporó en el contrabajo. Hoy todos ellos son egresados de la UPN.



Fig. 34. Estudiantina de la Universidad Pedagógica Nacional 2004. Archivo personal Oscar Santafé.

El espacio académico de la Estudiantina UPN, fue evolucionando tanto musicalmente como en la cantidad de integrantes. Con este proyecto se inicia un notable movimiento, el cual cada semestre se ve nutrido por más estudiantes dispuestos a asumir los instrumentos tradicionales, para hacer parte del conjunto. También, se decide incluir instrumentos como el arpa, el cuatro, la percusión (sinfónica y tradicional), la flauta y el contrabajo; otorgando vigor al formato. Es gracias a esta diversificación que cambia su nombre a *Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional*, aproximadamente en el año 2007.



Fig. 35. Orquesta Típica UPN 2007. Archivo personal Oscar Santafé.

Es así como después de varios años de ausencia de propuestas curriculares que contemplen la enseñanza de la música andina, se instauran dentro del programa los espacios de Orquesta Típica y la cátedra de Tiple. La evidencia de esto se encuentra en los syllabus de dichos espacios:

En este conjunto participan en forma específica los estudiantes de los programas de Tiple y Bandola de la facultad, con estudiantes de Guitarra, Flauta, Clarinete, Contrabajo, Percusión y otros que deseen acercarse al material propuesto para el trabajo.

EL REPERTORIO.

Se trabaja buscando acercar a los estudiantes al conocimiento del proceso histórico musical que se ha venido desarrollando en este formato; Así pues se realizan adaptaciones de obras que hayan sido representativas de otras agrupaciones de relevancia en el ámbito nacional, como la Estudiantina Bochica, El Conjunto Granadino, Nogal orquesta de cuerdas, Estudiantina Iris, entre otras; para lograr luego de un conocimiento previo y una experiencia anterior, abarcar obras contemporáneas con una sonoridad dentro de un estilo propio para la agrupación.

1. Dar al estudiante la posibilidad de acercarse a la interpretación primordialmente de nuestra música andina colombiana desde el formato de pequeña orquesta de cuerdas típicas colombianas o Estudiantina.

2. Del Espacio Académico:

ser uno de los grupos representativos de la Universidad por lo que se prepara para tal fin un repertorio completo para concierto de manera que se pueda ofrecer recitales a las entidades que así lo requieran, incluyendo por supuesto a nuestra Universidad en los diferentes estamentos que la componen.

Proponer al estudiante el análisis del proceso de dirección y conformación de este tipo de agrupaciones con el ánimo de convertirle en posible generador de espacios similares en su desempeño profesional, la reflexión y diseño frente a metodologías para la conformación de ensambles.

Proponer un espacio de análisis y creación en la dirección de la consolidación de una propuesta hacia la "orquestación" en los grandes formatos instrumentales que se han venido consolidando en Colombia, apoyados en los instrumentos tradicionales.

Fig. 36, 37. Syllabus Orquesta Típica UPN. Archivo Oscar Santafé.

El tiple, instrumento de la tradición musical colombiana ha venido desarrollándose de manera importante en el espacio académico y universitario en general. La UPN, y la licenciatura en música históricamente han sido referentes en el desarrollo, análisis e interpretación de las músicas andinas colombianas y se presenta como ejemplo en la enseñanza, investigación y desarrollo de la escuela del Tiple al interior de un estudio académico y sistematizado, como aporte al futuro del instrumento.

El tiple es un instrumento versátil que puede servir de apoyo y desde el cual se pueden afrontar diversas problemáticas en el ámbito de la educación musical.

El desarrollo de espacios de participación profesional en educación, gestión e interpretación y la creciente demanda de educadores para el tiple en Colombia, exige un constante desarrollo y actualización de nuestros estudiantes.

La permanente pregunta por las formas de enseñanza del Tiple en los espacios populares y tradicionales de los cuales se considera originario, conlleva a pensar un espacio de desarrollo que parte desde los saberes propios del estudiante y su entorno anterior a la UPN, complementado con la resignificación de su quehacer particular desde la observación, la práctica, el análisis interpretativo de sus pares al interior del programa y de los pares académicos en otros espacios de participación, la recopilación de experiencias de aprendizaje en otros espacios, su análisis y posterior aplicación, puede enriquecer de forma determinante el desarrollo de cada estudiante.

Esta perspectiva, abre una ventana a la diversidad en el currículo y metodologías, a la diferencia en los programas y resultados de cada estudiante. La clase individual de instrumento adquiere una dimensión de mayor profundidad y responde a las características de diversidad y diferencia que fundamentan el espacio de participación colectiva y social de la música.

Fig. 38. Syllabus Instrumento principal Tiple. Archivo Oscar Santafé.

En el mismo año 2007 se reforma el currículo, surgiendo así espacios de práctica colectiva tales como; Conjunto Instrumental (materia a la cual se integra la Estudiantina), Clase Colectiva de instrumentos y Músicas de cámara. Dichos espacios son formulados para que los estudiantes desarrollen sus habilidades interpretativas e investigativas en torno a sus instrumentos y a la práctica en conjunto.

Existía el espacio de Músicas de Cámara, entonces yo cogía a los integrantes de la Típica y los convencía de que debían formar sus propios grupos. En una ocasión cogimos a Susana, Edison y Camilo y formaron un trio llamado “Un, 2, tr3s por mí” para ir al Festival de Pamplonita. Entonces en la Típica empezaron a aparecer agrupaciones que terminaron participando en diversos espacios, como La Cofradía con quienes grabamos un CD. (Oscar Santafé, comunicación personal, 2019).



Fig. 39. La Cofradía 2008. Archivo personal Oscar Santafé.

De *La Cofradía* nace una agrupación llamada *Único trío*, conformada en el año 2008. Sus integrantes son; Oscar Santafé en el tiple, William Henao en la guitarra y Laura Bohórquez en la bandola; quien años más adelante sería reemplazada por Iván Poveda. Esta agrupación se destaca por la participación en festivales, concursos, y actividades académicas y a la fecha cuentan con dos producciones discográficas: “*Único Trío*” en 2011. y “*Personalmente*” en 2016.



Fig. 40. Único Trío. Archivo personal Oscar Santafé.

Asimismo, la clase colectiva de instrumento también dio frutos. Este espacio convocaba al profesor de cada instrumento junto a todos sus estudiantes para realizar procesos de reflexión pedagógica, de construcción teórica y de práctica musical. En el caso del tiple, surgió la necesidad de tener un espacio de dialogo y difusión del instrumento nacional.

Lo primero que hicimos fue ir al Encuentro Nacional de Tiple que hacen en Mariquita por allá hace 14 años. Asistimos Ricardo Parra (guitarrista que tocaba tiple en la estudiantina), Edison Moreno (segundo estudiante de tiple), Lenin Camilo Silva (primer estudiante de tiple) y Diego Pedraza (guitarrista que tocaba tiple en la estudiantina), ellos hicieron el primer cuarteto “Andotipleando”. (Oscar Santafé, comunicación personal, 2019).

Después de 5 años de estar asistiendo al *Encuentro Nacional de Solistas de Tiple “Negro Parra”* en el marco del *Festival Nacional de Música “Mangostino de Oro”*; se genera la idea de crear un evento alrededor del tiple en la Universidad Pedagógica, por sugerencia de Edison Moreno. Esto fue entre otras cosas, por los problemas técnicos que suponía el traslado y los viáticos hasta el municipio de Mariquita (Tolima), lugar donde se lleva a cabo el *“Mangostino de Oro”*. Es así como nace el *Encuentro Nacional de Tiple UPN*, con el fin de aprender de otras experiencias y compartir con grupos e intérpretes que tocan este instrumento.



Fig. 41. II Encuentro Nacional de Tiple UPN. Archivo personal Oscar Santafé.



Fig. 42. Afiche II Encuentro Nacional de Tiple UPN. Archivo personal Oscar Santafé.

Encuentro Nacional de Tiple UPN, actividad generada por maestro y estudiantes que convoca a toda la comunidad tipleística nacional una vez al año. Es importante mencionar que este encuentro se ha convertido en referente para todo el país y se proyecta como espacio de participación de la UPN en el ámbito internacional, en lo que, a la reflexión de la pedagogía, la sociedad y la música latinoamericana representan. (Santafé, O. 2019, p. 7).

El año 2009 se presentan una serie de acontecimientos que contribuyeron a que se estableciera de cierta manera un enfoque más cercano a la música andina

colombiana, gracias a la contratación de docentes cuya experiencia y trayectoria se centran en estas manifestaciones. Esto es en parte a la designación del maestro Omar Beltrán como director del Departamento de Educación Musical. Este personaje tiene una cercanía a los procesos alrededor de la música tradicional y en su labor, se encargó de promover espacios para la circulación de la música andina en la Licenciatura. En este orden de ideas, en el mismo año 2009, ingresa como profesor de la cátedra de bandola el maestro Fabián Forero; uno de los más reconocidos intérpretes, caracterizado por crear repertorio nuevo para este instrumento.

Más adelante, hacia el año 2013, se integra German Darío Pérez, quien es uno de los más importantes referentes de la composición en la música andina colombiana, siendo ganador de diversos concursos. Como director del *Trio Nueva Colombia*, el maestro German Darío Pérez cuenta con una trayectoria de más de 30 años en los distintos circuitos artísticos del país y el mundo.



Fig. 43. Germán Darío Pérez. Archivo <https://www.facebook.com/german.d.salazar.1>

Un año después, es contratada como una de las docentes a cargo del área de canto, la maestra Silvia Bibiana Ortega. Ella es reconocida en el gremio de la música andina colombiana por su participación en festivales y concursos siendo parte de diversas agrupaciones. Entre sus proyectos más destacados se encuentran el dueto *Las Zurronas*, un proyecto que nació en el año 2003 y que dejó dos grabaciones discográficas; "*Colombia Andina*" en 2005 y "*Mucho Ser*" en 2008. Actualmente hace parte del grupo *Folkloreta*, acompañada por el maestro Ricardo Parra (*La Cofradía*) y del cual nacen tres producciones; "*Voz con 2*" en el 2010, "*Encuentro*" en el 2012 y "*Mirá que bonito*" en el 2019. Además de ser la directora ejecutiva y docente de canto de la Fundación Artística Musical Voz con 2, fundada en el año 2013. Para muchos, la maestra Ortega ha sido fuente de inspiración en el camino del canto en la música andina colombiana y latinoamericana en la Universidad Pedagógica; todo gracias a su quehacer artístico y pedagógico, y a la inquietud de promover lo nuestro diversificando los repertorios de sus estudiantes.



Fig. 44. Folkloreta 2019. Archivo <https://www.facebook.com/folklorenmovimiento>

Para el año 2015 es el boyacense Diego Saboya, quien asume la cátedra de bandola andina como instrumento principal en la Licenciatura. El maestro Saboya es bandolista del *Trio Palos y Cuerdas*, y partícipe de *Nogal Orquesta de Cuerdas e Impromptus* en los años 90's.



Fig. 45. Diego Saboya. Archivo <https://www.facebook.com/diego.saboya.5>

Su llegada al programa incentiva a que más personas se vinculen a la práctica interpretativa de la bandola, ya que él es un personaje ligado al desarrollo técnico, compositivo, arreglístico y de conformación de nuevas agrupaciones alrededor de la bandola andina colombiana. Como docente de la UPN, Diego Saboya recalca la importancia de ver la bandola como instrumento integral y en constante desarrollo como se evidencia en el siguiente fragmento del syllabus de la cátedra de Bandola.

La bandola es uno de los instrumentos que más se ha proyectado en los últimos años en los procesos formativos superiores en el país. En los últimos 15 años se han creado, independiente de los escolares, 5 programas universitarios que gradúan músicos con bandola como instrumento principal y un muy reciente programa de maestría en interpretación en bandola como énfasis. Este movimiento da cuenta de la relevancia que ha adquirido este instrumento en el medio musical colombiano.

La Universidad Pedagógica Nacional ha asumido el liderazgo en la enseñanza de los instrumentos y la música de origen colombiano y latinoamericano. Dentro de esta consideración se encuentra incluida la bandola como instrumento representante de esa tradición, pero también como un instrumento con una fuerte conexión con la música universal a través de la familia universal de los plectros.

Fig. 46. Syllabus Instrumento principal Bandola. Archivo personal Diego Saboya.

Este mismo año surge *Diálogos de bandola*, un evento cuyo objetivo es propiciar un espacio para el encuentro de los intérpretes, y analizar los retos emergentes para la difusión y ejecución de la bandola andina. La iniciativa nace de la unión de la cátedra de bandola de la Maestría de la Universidad Javeriana a cargo, del maestro Fabián Forero; y la cátedra de bandola de la Universidad Pedagógica Nacional.

A propósito de este encuentro, el maestro Diego Saboya menciona lo siguiente:

El instrumento enfrenta otros retos como los espacios de circulación, lo hemos venido descubriendo poco a poco a través de las versiones de Diálogos de Bandola y en ese diálogo con los otros instrumentos que son cercanos a la bandola, pero en otros países, es el reto de la inscripción de la bandola dentro del circuito mundial de instrumentos de plectro. (Diego Saboya, entrevista personal, 2019).



Fig. 47. Programación Diálogos de Bandola 2015. Archivo personal Diego Saboya.

El maestro Saboya también realiza un trabajo de práctica de conjunto que surgió de las clases colectivas de bandola. De este proceso nace el *Colectivo de bandolas UPN*, quienes han circulado en festivales y encuentros, con una propuesta basada en la diversificación de la organología del instrumento, incorporando la bandola soprano, tenor y contrabajo.

El maestro Ciro Leal (*Trio Tochingos*), retorna a la UPN en el año 2016, para hacer parte del área de piano complementario; integrando una línea de docentes que tienen como característica la difusión del repertorio pianístico basado en música andina colombiana.

Para finalizar con el trabajo docente, en el año 2018 regresa la maestra Dora Carolina Rojas; pedagoga, bandolista y gestora cultural. En su trabajo de gestión se destaca por ser la coordinadora general de *Festiandina* (la red de festivales de músicas colombianas, creada en el año 2012) y directora de la *Fundación Bandolitis*, cuyo objetivo es promover la divulgación de artistas de la música andina colombiana como medio de comunicación digital.

Con respecto a los intérpretes, son numerosos los que se han destacado tanto instrumental como vocalmente, circulando y sobresaliendo en diversos escenarios como concursos, encuentros y festivales nacionales e internacionales. Entre esta variedad de intérpretes, cabe resaltar desde lo instrumental al bandolista Mateo Patiño; estudiante de la Licenciatura en Música y uno de los jóvenes solistas con más reconocimiento a nivel nacional. Mateo Patiño ha sido acreedor de diversos premios en los tres eventos musicales más importantes del país como lo son, *el Festival “Mono Núñez”*, de Ginebra (Valle del Cauca); *el Festival Nacional del Pasillo*, en Aguadas (Caldas); y *el Festival Hato Viejo – Cotrafa*, en Bello (Antioquia). Además de su participación como solista, es bandolista del *Trio Itinerante*; cuyo objetivo se centra en la interpretación de la música andina de diversos compositores colombianos y latinoamericanos.



Fig. 48. Mateo Patiño. Archivo <https://www.facebook.com/mateobandolaa>

Por la parte vocal se destaca Lizeth Viviana Vega, oriunda del departamento del Meta y estudiante de la UPN desde el año 2016. Ha sido galardonada en numerosos festivales de música llanera y andina, como el *Torneo Internacional del Joropo* y el *Festival “Mono Núñez”*, en donde obtuvo el premio a mejor solista vocal en el año 2019.



Fig.49. Lizeth Viviana Vega. Archivo <https://www.facebook.com/lizeth.viviana.31>

Es momento de hablar del presente de las músicas colombianas en el Nogal. Para el año 2020, se continúa utilizando como recurso didáctico en los espacios académicos, y dependiendo del enfoque del docente; se acogen contenidos y repertorios afines a la música andina colombiana. Lo anterior, se ve reflejado moderadamente en algunas de las clases del ciclo de fundamentación, así como ciertas optativas en la etapa de profundización.

Un ejemplo de esto es la Optativa Piano de la Música Colombiana a cargo de la maestra Lucy Bibliowicz, en la cual se hace un trabajo alrededor de repertorios de los principales aires de la región andina; teniendo como objetivo un acercamiento desde lo pianístico a las músicas tradicionales. Otro caso para resaltar, desde su enfoque como pedagogo, es el maestro Fabio Martínez; quien dentro de sus clases fomenta el uso de materiales didácticos basados en manifestaciones musicales de Colombia.

Acerca de las cátedras instrumentales que tienen como eje principal la práctica y la interpretación de la música andina colombiana (Tiple y Bandola), se proyectan como espacios que acogen cada semestre a nuevos aspirantes interesados en la interpretación de los instrumentos típicos, recalcando el valor de la investigación, la composición y la conformación de nuevas agrupaciones que aporten al panorama musical del país.

En el caso de la Orquesta Típica UPN, como espacio de practica de conjunto, continua una labor que tiene como propósito ser uno de los grupos representativos de la Universidad. Se concibe como una agrupación con presencia en diversos escenarios de la música andina colombiana, ofreciéndole a los estudiantes no solo una vivencia desde la puesta en escena de un repertorio específico; sino también, una mirada cercana a la

forma como se vive la música desde el encuentro con otros intérpretes y agrupaciones del circuito nacional.



Fig. 50. Orquesta Típica UPN, Festival de la Feijoa 2019 Tibasosa, Boyacá. Archivo personal Oscar Santafé.

Por otra parte, los encuentros que giran en torno al tiple y a la bandola siguen abriéndose espacio dentro del escenario académico y artístico de Bogotá. *Diálogos de Bandola* cuenta a la fecha con cuatro versiones, destacándose en el 2018 por su alianza con el *Segundo Seminario Internacional de Plectro* y la *Fundación Bandolitis*. Para este encuentro se realizaron masterclass, conferencias y conciertos con invitados internacionales, en escenarios de la Universidad Pedagógica y el teatro Colsubsidio.

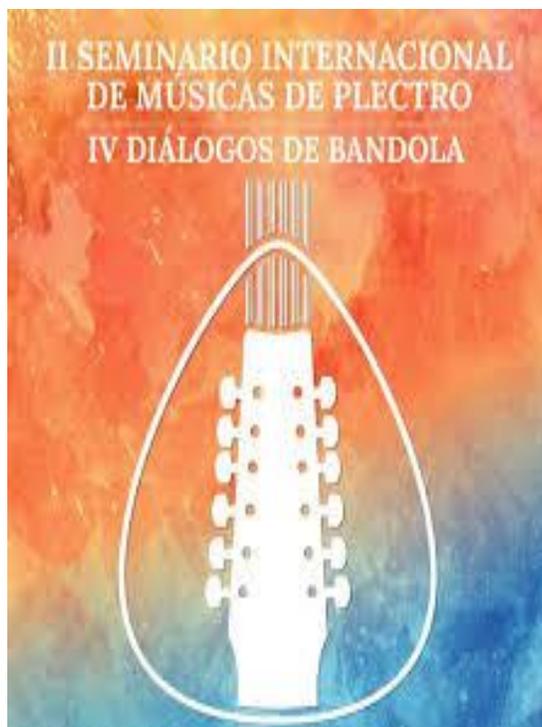


Fig. 51. Afiche IV Diálogos de Bandola UPN 2018. Archivo personal Diego Saboya.

En cuanto al *Encuentro Nacional de Tiple UPN*, en el año 2019 se realizó la décima versión de este espacio académico, pedagógico y artístico alrededor de talleres, conferencias y conciertos. En esta oportunidad, se presentaron en tres escenarios de Bogotá diversos intérpretes y agrupaciones, que incluyen al tiple dentro de su formato. Además, contó con la participación del maestro Fabricio Conde, compositor y ejecutante de la Viola Capira, instrumento típico brasilero que comparte similitudes con el tiple.



Fig. 52. Afiche X Encuentro Nacional del Tiple UPN 2019. Archivo personal Oscar Santafé.

CONCLUSIONES

Más allá de si ha sido oficialmente parte del currículo o no, la música andina colombiana siempre ha estado presente y siempre ha interferido de una u otra manera en el asunto del desarrollo de las dinámicas al interior de la licenciatura. (Oscar Santafé, comunicación personal, 2019).

Durante el transcurso de esta investigación se presentó la inquietud de si realmente la Universidad Pedagógica Nacional formula espacios que promuevan las músicas andinas colombianas (más allá de las clases de Bandola, Tiple y Orquesta Típica). Varios de los personajes entrevistados comentaron al respecto, que estas músicas hacen parte de la Universidad desde los inicios del programa (en constante debate con la música centroeuropea), sin que realmente sean plasmadas en el currículo (por lo menos en los primeros años). Es más, estos concluyen que es gracias a los personajes que se han preocupado y encargado de preservar estos saberes, que se abrieron diversos espacios pensados para la enseñanza y práctica de estas músicas.

Los personajes mencionados en esta investigación y sus proyectos relacionados con música andina han posicionado a la Universidad Pedagógica como referente e incluso pionera en distintos campos. Por esta razón al exterior de la Universidad, los miembros de la comunidad musical referencian a la Pedagógica como un espacio que se ha preocupado a lo largo de la historia por fomentar la enseñanza de las músicas tradicionales del país. Sin embargo, esta investigación logra evidenciar parcialmente que esta noción no es del todo cierta, debido a que dichas manifestaciones musicales han estado ligadas en buena parte a procesos

extracurriculares o de iniciativa estudiantil y docente; y en algunos casos (curiosamente los de mayor renombre) no estuvieron consignados como asignaturas dentro del plan curricular.

No obstante, al hacer la descripción de *Los Nuevos Tiempos*, se encuentra que las músicas andinas colombianas tienen una participación desde lo curricular mucho más importante y profunda gracias a quienes están al frente de las cátedras de instrumentos tradicionales.

Yo puedo decir que hoy en día la Universidad Pedagógica Nacional cuenta realmente con espacios en donde la música andina colombiana es fundamento efectivo. Son precisamente las cátedras de Tiple y Bandola, quienes más resultados han ofrecido en términos de la gestión y la construcción de escuela y gracias a eso tenemos El Encuentro de Tiple y Diálogos de Bandola, porque es que el objetivo de esos dos espacios es traer a todo el mundo a hablar del instrumento, de lo interpretativo, de la pedagogía, de todo lo que funciona alrededor de la escuela de la música andina en Colombia. (Oscar Santafé, comunicación personal, 2019).

En consecuencia, un espacio como la Universidad Pedagógica Nacional tiene un valor histórico innegable con relación a la música andina colombiana, debido a los personajes (profesores, estudiantes y egresados), las agrupaciones y los proyectos educativos que reivindican las manifestaciones musicales propias del país. Como se ha recalcado en esta investigación, desde el currículo de la Licenciatura no existe un

eje consolidado sobre música tradicional colombiana; sin embargo, la UPN es uno de los espacios donde se reconoce la práctica de estas músicas a nivel profesional.

Este proyecto es apenas un primer elemento de recopilación en la construcción de investigación histórica alrededor de las músicas tradicionales. Queda mucho por hacer, debido a que esto es un panorama histórico de la sede El Nogal, y muchos de los detalles se encuentran todavía a la espera de ser recuperados, en pro de salvaguardar la memoria de un espacio que ha sido referente de la educación musical. Como ejemplo de lo anterior, en las búsquedas realizadas para la validación de los datos reunidos en esta investigación, se logró evidenciar documentos, registros fonográficos, partituras y diversos materiales de personajes nombrados en la línea del tiempo, que pueden llegar a ser insumos de nuevos trabajos de investigación que nutran una línea basada en lo histórico musical.

BIBLIOGRAFIA

Arenas, E. (2008). *¿Qué veinte años no es nada?: Nogal, orquesta de cuerdas colombianas. Una historia que parte en dos. (pensamiento), (palabra)... Y obra*, Universidad Pedagógica Nacional.

Ariza, E. (2011). *REQUINTITIS, Una Expedición por el universo del tiple requinto*. Bogotá: Alográficas.

Muñoz, E. (2015). *La música tradicional colombiana en los planes formativos del área instrumental y de conjuntos de la Licenciatura en Música de la UPN (tesis de pregrado) Facultad de Bellas Artes, Licenciatura en Música*, Universidad Pedagógica Nacional.

Niño, J. (1987). *Nogal Conjunto de Cuerdas: Hacia una nueva tímbrica en la música andina colombiana (tesis de pregrado)*. Facultad de Bellas Artes, Licenciatura en Música, Universidad Pedagógica Nacional.

Rodríguez, M. (2018). *Encuentros en Torno a la Música y Didáctica para su Resignificación Ser – Estar Música con el Otro (tesis de maestría)*. Facultad de Artes, Maestría en Educación Artística, Universidad Nacional de Colombia.

Tolosa, L. y Rodríguez, R. (2012). *Estudiantinas de aquí y allá (tesis de pregrado)*. Facultad de Bellas Artes, Licenciatura en Música, Universidad Pedagógica Nacional.

Torres, J. (2019). *Las músicas andinas colombianas en los albores del siglo XXI*. Editorial Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.

Saboya, D. (2018). *Syllabus Instrumento principal - Bandola*. Facultad de Bellas Artes, Licenciatura en Música, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.

Santafé, O. (2016). *La escuela del Tiple en Colombia, encuentros y desencuentros de una comunidad de práctica pedagógico-musical* (tesis de maestría). Facultad de Educación, Maestría en Educación, Universidad Pedagógica Nacional.

Santafé, O. (2019). *Syllabus Orquesta Típica UPN*. Facultad de Bellas Artes, Licenciatura en música, Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá.

Santafé, O. (2019). *Syllabus Instrumento principal - Tiple*. Facultad de Bellas Artes, Licenciatura en música, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.

Sanz, A. (2005). *El método biográfico en investigación social: potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y los documentos personales*. Editorial Universidad de Zaragoza, España.

Sautu, Boniolo, Dalle y Elbert. (2005). *Manual de metodología. Construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología*. Colección Campus Virtual, Buenos Aires, Argentina.

Sautu, R. (2004). *El método biográfico, la reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores*. Editorial de Belgrano, Buenos Aires, Argentina.

ANEXOS

Entrevista personal a Oscar Santafé, realizada el 25 de septiembre de 2019.

Mi llegada a la Universidad Pedagógica Nacional se produce en primera instancia en el segundo semestre del año 1989, apenas ayer. Yo llego a la Universidad Pedagógica Nacional por una circunstancia estrictamente curricular y es que resulta que yo venía de estudiar Ingeniería Industrial en la Universidad Industrial de Santander, pero allá como suele sucedernos a muchos de los intérpretes y músicos, me había encontrado con un desarrollo más profundo gracias a una agrupación que se conocía como *Expresión Musical* de la UIS. El trabajo con ellos prácticamente fue el que me condujo y me llevó a la idea de tomar la decisión de estudiar música directamente. Sin embargo, al comentarlo ya con el entorno familiar, mi papá recuerdo que me dijo con muchísima claridad “listo, estudie música, pero ¿dónde va a estudiar?”, entonces él me dijo que me apoyaba pero que en Bucaramanga no, porque en Bucaramanga nadie me iba a enseñar tiple y tiple era lo único que yo sabía hacer. Me dijo: “el único lugar donde usted encuentra un profesor que le enseñe tiple es la Universidad Pedagógica Nacional en Bogotá”, lo que complementó diciéndome que además en Bogotá era donde estaban los tiplistas más importantes del país, entonces que si yo quería estudiar música y estudiar tiple, definitivamente me tocaba en la Pedagógica, no había otro lugar y tenía toda la razón.

En el 89 presenté las pruebas de admisión, entré y me encontré con la sorpresa de que yo soy el primer y único estudiante en ese momento de la maestra Enerith

Núñez, que fue la que me recibió en tiple como instrumento principal. Eso de plano es un asunto determinante porque nada más el hecho de que me digan a mí desde un espacio regional que la única universidad que ofrece el estudio de tiple como instrumento principal es la Pedagógica ya inmediatamente empieza a determinar un camino.

Claro, hay otros referentes y otros antecedentes que me parecían importantes y es que, en el trabajo con *Expresión Musical*, uno de los referentes más bonitos y cercanos era un grupo que en la época sonaba con muchísima fuerza, sobre todo en quienes trabajamos en el ámbito de las músicas tradicionales que era *Nueva Cultura*. Nosotros terminamos montando un par de arreglos de *Nueva Cultura*. Ahí me enteré yo de la existencia de personajes muy importantes que tenían que ver con la UPN. Independientemente de nuestros hallazgos en esta investigación, hablar de Jorge Sossa era hablar de la Universidad Pedagógica Nacional. Entonces claro, cuando mi papá me dice que tiple en la Pedagógica, me brillaron los ojitos.

La sorpresa fue grande, yo entré y efectivamente fui el primer estudiante de Enerith. Ahora, eso hay que saberlo decir porque no quiere decir que yo haya sido el primer estudiante de tiple formalmente en Colombia, había academias y otro tipo de cosas, pero curricularmente hablando sí, yo puedo decir que fui el primer estudiante que entró a un programa de pregrado profesional en Colombia a estudiar tiple como instrumento principal, fue una sorpresa bastante grande.

Mi maestra querida había diseñado un currículo para diez semestres de tiple como instrumento principal. Ella es una persona muy juiciosa, casi psicorrígida en el

muy buen sentido de la palabra porque es una mujer extraordinaria. Yo fui como su laboratorio personal y me entregaba a todo lo que me escribía. El encuentro con Enerith fue el encuentro con el tiple solista.

Mi papá tenía razón en todos los sentidos posibles, termino yo enredado con personajes como Jaime Barbosa, Julio Roberto Gutiérrez, gente de la *Bochica*, del *Trio Pierrot* y del *Trio Añoranza*. A mi Enerith me enfrentó a un mundo que era totalmente desconocido en el que encontré tiplistas muy grandes, pero también entendí que Enerith me estaba metiendo en una dimensión bastante diferente, eso no sé si venga al caso, pero hay que tener en cuenta que Enerith es egresada de la Universidad Pedagógica Nacional y entonces toda la idea de la construcción de escuela alrededor del instrumento no es gratis, tiene que venir de alguna parte. Yo sí creo que una persona como Enerith Núñez fue fundamental en todo ese asunto.

Como maestro la cosa es que yo trabajaba en el Liceo Cervantes Norte, yo me gradué en el 98 sino estoy mal, el piano me jodió mucho. Hubo un concurso de planta en la Universidad y yo me presenté. El proyecto con el que me presenté fue precisamente la conformación de una agrupación de música tradicional colombiana y cómo podíamos enseñar tiple. Resulta que al final del proceso de concurso terminé como elegible. Sin embargo, el rector me llamo junto a Nelly Vargas, quien aún era decana. Me convocaron por concurso y me vincularon como catedrático para abrirle la puerta al proyecto que había presentado. Entiendo que fue una iniciativa muy propia de la maestra Nelly Vargas porque después en una conversación más informal con ella, me contó que efectivamente su preocupación radicaba en que la música andina colombiana había casi que desaparecido del espacio sonoro del Nogal y ella, que

siempre fue una persona muy cercana a las personas vinculadas con ese asunto en el Nogal, pues lo extrañaba mucho y quería darle un nuevo aire y pues aquí estamos, 2019 y creo que el aire todavía no se nos ha acabado.

Fue muy bonito el haber recibido esa oportunidad, me vinculé como catedrático ese semestre. Entonces empieza a abrirse toda una idea alrededor de ese proyecto que en primera instancia se llamó *Estudiantina de la Universidad Pedagógica Nacional*. Cuando a mí me llaman a asumir ese espacio y entro a hacer parte de la Universidad Pedagógica Nacional ya como profesor, una de las primeras preocupaciones fueron los antecedentes. Armar una estudiantina en el Nogal siempre fue una intención compleja, yo mismo participé en varias, yo estuve en primera instancia en la estudiantina que dirigió Leonardo Garzón en su momento y también participé en la estudiantina que dirigía Enerith. Desgraciadamente se me pierden de la memoria algunas cosas al respecto.

En el encuentro con Enerith yo me encuentro con una pedagoga concentrada en el tiple, pero Enerith no estudió tiple como instrumento principal, ni ella ni María Cristina Rivera, ambas estudiaron tiple como instrumento pedagógico que es semejante a ahora ver piano complementario. Entonces ellas se dedicaron al tiple y hubo otros como Martín Pereira que es el del *Trio Tochingos*, el mismo Ciro Leal estudio tiple como instrumento pedagógico y hay otros, pero las más visibles efectivamente son Enerith y María Cristina que fueron las que terminaron vinculándose con este mundo y esta actividad.

En el momento en que llego a Bogotá en 1989, está en pleno furor *Nogal Conjunto de Cuerdas*, entonces yo me empiezo a encontrar con una cantidad de gente que va a ser determinante no al interior de la Pedagógica sino por fuera. Entonces cuando a mí me manda Enerith para *Pentagrama Latinoamericano*, *Nogal Conjunto de Cuerdas* ya es un grupo consolidado y empiezan a aparecer personajes en la bandola como Leonardo, Jairo, Manuel y por supuesto “El Chino”. Después, cuando “El Chino” se retira del *Nogal*, la dirección de *Nogal* recae en Leonardo, pero al convertirse *Nogal* en una nueva agrupación prácticamente bajo la dirección de Leonardo, los primeros que llegan a cubrir los espacios de *Nogal* son personajes de la Pedagógica, entre ellos Dora Corita y el mismo Mauricio Rodríguez (que es el segundo estudiante de tiple de Enerith).

Entonces están todos esos antecedentes para volver al asunto del docente. Cuando a mí me encargan el proyecto me remito a esos antecedentes, en primera instancia esta estudiantina que es la que más recuerdo, en segunda instancia la idea de Enerith frente a la estudiantina, ¿Quiénes me dan esa información? ¡Fercho! Yo llego en un momento oscurantista en el sentido en que tú entrabas al *Nogal* y no se escuchaba absolutamente nada más allá de un pianista estudiando.

El primer día que llegué fue tenaz porque llegué a un sitio que no sonaba y cuando yo entro a la Pedagógica me entero de que “el Chino” León tiene dos estudiantes de bandola. Sé que es un martes de agosto de 2003, me saludó muy amablemente la secretaria del momento y me dijo que mi salón asignado era el 109, la tercera caseta. Me prestó un cuarto de cartulina y dos marcadores, con eso hicimos un letrero que decía: Estudiantina *Universidad Pedagógica Nacional*. Lo pusimos en

la puerta y entré al salón. Ese día no llegó nadie, me dieron las cuatro de la tarde ahí sentado. Dejé el letrero en la puerta y le dije a la señora: “oye no vino nadie” y me dijo “no profe, lo que pasa es que hay que buscar a los estudiantes”.

En el 2003 cuando entro no existían curricularmente hablando los conjuntos musicales. Y entonces me metieron a mí para armar una estudiantina en un sitio donde dos chicas estudiaban bandola y no más. De eso me vine a enterar el siguiente viernes porque los horarios eran martes de 2 a 4 (que se conserva) y viernes de 2 a 4. El siguiente viernes yo llegué, el letrero aún existía un poco desleído, cuando se acercó un muchacho que se llamaba Sergio David –guitarrista- y me preguntó por la estudiantina. Conversamos y me contó que en el Nogal nadie les había contado al respecto de la conformación de esta agrupación, que tocaban por fuera estas músicas. Sergio les avisó a sus compañeros. Ya al siguiente martes aparecieron ocho personas: William Henao, Anderson Forero, Ricardo Parra, Laura, Susana, Andrea, Juan David y Guillermo. La cosa empezó a funcionar tan bonito que en el primer semestre del 2004 ya tenía más o menos consolidado este grupo y apareció este muchacho que es Lenin Camilo Silva, que fue mi primer estudiante de tiple en la Universidad Pedagógica Nacional. Cuando él se matriculó en tiple, ahí fue cuando Nelly Vargas me llamó y me dijo “oiga hermano, le tengo estudiante de tiple, vincúlese completo”.

Estábamos terminando el primer semestre del 2004, todos vinculados a la Universidad (menos Miguel porque no había cátedra de contrabajo) y me llamaron de la secretaría, la vida es así; está llena de casualidades y curiosidades. Me habló la secretaria de cultura de Tuluá y me comenta que se encuentran organizando un encuentro de estudiantinas pero que no tenían información al respecto y me dice:

“pero sabemos que en la Universidad Pedagógica saben del tema, ustedes deben tener estudiantina” y yo le dije “claro, nosotros tenemos estudiantina”. No tenía ni un año y no habíamos hecho prácticamente nada, pero tenemos estudiantina y me dijo: “¿a quién y de qué manera le envió la invitación formal para que sean ustedes los primeros participantes?”. Efectivamente a los ocho días llegó una carta, nos pusieron el bus y nos fuimos para Tuluá, esa fue la primera representación oficial que hicimos.

Yo arranqué a trabajar con 8 estudiantes de los cuales algunos de ellos asumieron el tiple. Los primeros arreglos que montamos los aportó “El Chino” León, empecé a trabajar sobre eso y lógicamente empecé a hacer otros. En el año 2005 ya empieza diversificarse, empieza a crecer y la primera condición del asunto es esa, si te empieza a crecer el grupo tienes más recursos para la orquestación y ahí empieza a gestarse y consolidarse la idea de que se puede crear una orquesta típica, la cual tiene antecedentes. Aquí ya hay un espectro instrumental mucho más amplio entonces se empieza a pensar en primeros y segundo tiples, primeras y segundas bandolas, primeras y segundas guitarras, primeras y segundas flautas, contrabajos, cuatro, arpa y percusión. Al pensar en eso ya la estudiantina se nos salió de formato, ya hay que empezar a hacer arreglos pensando en la orquestación. Posiblemente en 2007 se convierte en la *Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional*.

Hablemos de una cosa que para este tipo de agrupaciones fue primordial pero que tampoco fue oficial en la gran mayoría de casos. En el año 2004-2005 existía el espacio de Músicas de Cámara en donde yo cogía a los integrantes de la Típica y los convencía de que debían formar sus propios grupos. En una ocasión cogimos a Susana, Edison y Camilo y formaron un trio llamado *Un, dos, tres por mí* para ir al

Festival de Pamplonita, otro combo fue *Contrastes*, otro fue *Atríptico*. Entonces en la *Típica* empezaron a aparecer agrupaciones que terminaron participando en diversos espacios, después apareció *La Cofradía*, de ese combo nos quedó un CD.

Cuando nace la Estudiantina, el conjunto musical no existe, esa es una idea de una posterior reformar curricular en donde alguien entendió el asunto de la práctica musical como espacio de reflexión pedagógica. En ese momento se propuso el conjunto musical como espacio académico por varias circunstancias y el Rector se agarró de ahí y en una reunión dijo que los conjuntos musicales de la Licenciatura en música debían ser oficiales y representativos de la Pedagógica. A mi ese discurso me convenció porque eso es dar la oportunidad de que uno se convierta en alguien importante para la Universidad, no solamente en una cátedra abandonada en una licenciatura abandonada, así que intervine y dije que para que una orquesta como la mía funcione necesita algunas cosas, así que a los 15 días me compraron 6 tiples que hoy en día usamos. Ahí si me senté, establecí el proyecto y empezaron a invitarnos a muchas partes.

A su vez, existió en nuestra Licenciatura un espacio curricular que se llamaba Clase colectiva. Eso también hay que saberlo decir porque es lógico pensar que en la clase colectiva de tiple se pretendiera trabajar en la mirada de la música andina colombiana. La clase colectiva era el espacio donde el maestro se reunía con todos sus estudiantes de todos los semestres. Resulta que después de trabajar las primeras clases colectivas a mí me surgió una pregunta muy fuerte, una pregunta que siempre me ha rondado y es ¿Qué clase de escuela realmente estábamos planteando? Es una pregunta muy fuerte porque tú no puedes consolidar una escuela sienta tú el referente

entonces empecé a averiguar qué estaban haciendo los demás. Para mí la clase colectiva no era solamente ponerlos a interpretar, nosotros hacíamos clases colectivas en donde hablábamos exclusivamente de técnica, de ahí salieron monografías de muchos tiplistas que traían a colación la clase colectiva como un espacio de construcción teórica, no como un espacio de practica musical especifica.

Lo primero que hicimos fue ir al *Encuentro Nacional de Tiple* que hacen en Mariquita por allá hace 14 años. Asistimos de primeros a ese encuentro, Ricardo Parra (guitarrista que tocaba tiple en la estudiantina), Edison Moreno (segundo estudiante de tiple, Lenin (primer estudiante de tiple) y Diego Pedraza (guitarrista que tocaba tiple en la estudiantina), ellos hicieron el primer cuarteto *Andotipleando*. Entonces lo que hicimos para ir a ese encuentro fue montar unos arreglos que yo hice para cuarteto de tiples y presentar eso, pero el interés primordial era ver lo que hacían los demás porque yo sabía que había más gente aprendiendo tiple y ese encuentro era el espacio donde íbamos a encontrar muchas cosas. Nos encontramos con la sorpresa de que nosotros éramos los únicos que estábamos pensando colectivamente la educación para el tiple, todos los demás eran esfuerzos individuales, no había más allá de eso un espacio de reflexión. Fuimos todos los años durante casi 5 cinco años.

Un año la Universidad me dijo que no al viaje y nos fuimos por nuestra cuenta con un sinsabor. Entonces Edison Moreno, a quien homenajeamos este año (2019) de alguna manera en el encuentro, él fue el primero que me dijo “profe, si nos va a quedar tan difícil coger para alguna parte, entonces por qué mejor no hacemos que todos venga, organicemos un encuentro”. A mí me sonó la idea y nunca me imaginé que fuéramos a llegar tan lejos. Entonces organizamos talleres y conciertos. El primer

y segundo encuentro los hicimos así, simplemente llamando a la gente. En el segundo encuentro ya había solistas de tiple y cantantes, además nos prestaron auditorios de afuera. Se nos convirtió en tres días llenos de música.

Siempre han existido básicamente intenciones particulares y eso hay que decirlo, intenciones particulares porque no existía curricularmente la intención de integrar la música colombiana y creo que ese ha sido una perspectiva de la Universidad Pedagógica Nacional. A nosotros nos reconocen como uno de los espacios de mayor importancia en la construcción de escuela en la música andina colombiana para el país históricamente hablando y yo no he conocido el primer currículo de la Universidad Pedagógica Nacional que diga música colombiana más allá por supuesto del tiple y la bandola como instrumentos principales. Podemos hablar de la música andina colombiana en la Universidad Pedagógica Nacional gracias a la intención particular de algunos maestros. En mi caso particular por ejemplo fue muy bonito haber contado con el apoyo (como estudiante quiero decir) de personas como Mauro Serrano, quien fue el profesor de un espacio que teníamos que se llamaba Taller Coral, en esa época todos teníamos que estar en un coro, no era el coro institucional, era una clase en donde llegábamos a trabajar coralmente y él hacía cosas de música tradicional colombiana y latinoamericana y eso a uno lo marca. La otra fue tal vez (y es extraño), mi profe de gramática y solfeo, esa mujer nos dio durísimo, pero fue espectacular. Se llama Martha Enna Rodríguez, la cual era una profe muy abierta y tranquila y ella utilizaba algunos recursos de la tradición colombiana para sus clases, también nos dictó historia de la música.

Otro que fue determinante fue Samuel Bedoya, quien tenía una propuesta bacanísima en términos de la musicología hacia la música tradicional. Ese personaje era rígido con su asunto, defendía su discurso y todos sus trabajos armónicos estaban direccionados a la música colombiana y Samuel estaba conectado con todo el mundo de la música colombiana en ese momento. Él trabajaba la idea de las músicas tradicionales colombianas y además fue una de las ventanas al futuro, hoy en día ese futuro se llama Eliecer Arenas. Samuel Bedoya fue para nosotros lo que es Eliecer Arenas para ustedes, un personaje entregado a musicología, a la epistemología, al desarrollo de la investigación alrededor de las músicas tradicionales colombianas.

Y el otro personaje fue mi profe de composición que fue Jesús Pinzón Urrea, quien dentro de su propuesta compositiva y metodológica nos puyaba mucho para que metiéramos elementos de lo que trabajábamos cotidianamente y yo ya tocaba con *Pentagrama*, ya había tenido mis primeros festivales con tiple solista y entonces me daba por meter cosas y experimentar.

De resto nada, insisto que el asunto de lo metodológico y lo pedagógico jamás ha estado fundamentado en eso, nunca se ha acercado salvo las intenciones del maestro Fabio que termina en unas publicaciones que pocos utilizan de manera real y efectiva.

El otro gran maestro vinculado en el asunto fue Alejandro Mantilla, que fue el director del Departamento por mucho tiempo y él también estaba vinculado con el asunto, él patrocinaba mucho la idea de hacer música colombiana dentro de la Universidad, entonces nos buscaba espacios de participación. Tenía también muy

clara la historia de la música andina colombiana al interior de la Pedagógica, porque conoció a los actores, a la gente involucrada en el asunto. Tanto conoció la música andina colombiana que terminó siendo el creador del programa de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura. Mientras él fue el director del Departamento, yo fui el representante estudiantil y era la persona al frente de la organización del *Festival el Nogal*, que tenía como objetivo el abrirle espacios de participación a quienes quisieran hacer música dentro del Nogal. No tenía una consideración de que fuera música andina colombiana específicamente pero inmediatamente a nosotros se nos abrían los ojos y decíamos “hay donde tocar”. Era un espacio organizado exclusivamente por estudiantes, pero apoyado por la Dirección del Departamento, por la Decanatura, por mucha gente de la época. ¿Qué hacíamos nosotros? Básicamente abrir el Nogal para que la gente llegara a tocar. Fíjate que es extraño y a mi si me llama mucho la atención eso. Los primeros que siempre respondían a las convocatorias eran los andinos colombianos, como fueran allá llegaban y llegaban los más grandes como el cuarteto *Cuatro Palos*, el mismo *Nogal Conjunto de Cuerdas*, *Nueva Cultura*, el trío *Añoranza*, el trío *Ancestro*, y el trío *Arcoíris*. Prácticamente la cosa era que alguien ganaba en el *Mono Núñez* y terminaba en el *Festival el Nogal* al siguiente semestre, así era la vaina, uno hacia la convocatoria, llamaba y allá llegaban porque era un espacio de los estudiantes para todo el mundo y lo único que nosotros hacíamos realmente era armar una tarima, poner un sonido que a veces era de la Universidad y otras veces lo alquilaban. *El Festival el Nogal* empezaba un lunes y terminaba un viernes con un parrandón la cosa más impresionante, creo que también por eso los vecinos nos tienen demandados. En las mañanas programábamos

conferencias, las conferencias de Samuel eran una cosa espectacular, y uno se lo gozaba lo que no está escrito. Claro, el que organiza la fiesta generalmente no es el que más se la disfruta porque mientras estaban en las conferencias, nosotros estábamos cuadrando refrigerios y demás. Eso se hacía dónde hoy queda el 101, 102, el 103 y el salón de teclados, eso no existía, entonces ahí se hacían las conferencias y los conciertos de músicas de cámara hasta las 4 o 5 de la tarde, luego salíamos al patio central donde hoy están las sombrillas y ahí en la escalerita (que esa escalerita no existía), contra esa pared se armaba la tarima y a las 6 de la tarde empezaba a llegar la gente de la 72. Esa vaina era una locura porque se repletaba de gente de todas partes. El objetivo era ese, abrir un espacio de participación musical gestionado por un grupo de estudiantes que éramos el llamado comité estudiantil y en Alejandro encontré un apoyo súper importante en donde hasta nos sentábamos a hablar del currículo.

Es lógico pensar que, si se abre una cátedra de tiple y tenemos un número de estudiantes, esa cátedra tenga que estar alimentada por el asunto de la música andina colombiana. Claro, se pueden explorar otras perspectivas, pero es que tal vez ahí es donde está el problema porque si bien la música andina colombiana es propia del tiple, del contrabajo no lo es habiendo antecedentes históricos y ¿en dónde vas a conseguir un profesor de contrabajo que esté realmente motivado e interesado para fundamentar su cátedra en la interpretación de la música andina? En ninguna parte y eso hay que decirlo con absoluta claridad, es que ni siquiera los contrabajistas históricos de agrupaciones que se convirtieron en profesores, ellos no fundamentan su enseñanza del contrabajo en la música andina, se fundamentan en otras circunstancias y no en

lo que ellos interpretan. Pero eso sucede básicamente porque los espacios donde se enseñan música en este país no están fundamentados en el asunto de la música colombiana como escuela. El tiple y la bandola por origen y casi que, por obligación, por reconocimiento de sí mismos, tienen que involucrarse con el asunto de la música tradicional colombiana. Entonces desde esa perspectiva no habría que echarle la culpa a nadie, es un asunto de lo participativo y de la efectividad de la construcción de la escuela porque es que ahí sí hay un problema de fondo y es que el asunto de la construcción de la escuela, que es responsabilidad de un espacio como la Pedagógica, está apenas dando algunos primeros pasos y eso que ya llevamos 25 años, aunque eso en términos de lo histórico no es nada.

Yo puedo decir que hoy en día la Universidad Pedagógica Nacional cuenta realmente con espacios en donde la música andina colombiana es fundamento efectivo. Son precisamente las cátedras de tiple y bandola quienes más resultados han ofrecido en términos de la gestión y la construcción de escuela y gracias a eso tenemos El Encuentro de Tiple y Diálogos de Bandola, porque el objetivo de esos dos espacios es traer a todo el mundo a hablar del instrumento, de lo interpretativo, de la pedagogía, de todo lo que funciona alrededor de la escuela de la música andina en Colombia y por fuera, ahí es donde hemos acertado pero es porque las cátedras existen y se fundamentan en eso.

Más allá de si oficialmente en el currículo o no, la música andina colombiana siempre ha estado presente y siempre ha interferido de una u otra manera en el asunto del desarrollo de las dinámicas al interior de la licenciatura. Cuando hablamos por ejemplo al comienzo de esta entrevista y te mencionaba mi experiencia al lado de

Samuel Bedoya por decir algo, creo que fui muy claro en afirmar que Samuel fue importante porque me atravesé en una de sus clases, no porque existiera el espacio curricular específico para que Samuel desarrollara su propuesta. Si vamos mucho más atrás sobre todo en los datos que están más perdidos, uno lo primero que encuentra es que Arnulfo Briceño es el compositor del himno de la Pedagógica y usted pregunta ¿Arnulfo tuvo algún espacio para enseñar música colombiana? La respuesta es no y entonces ¿qué hacía Arnulfo? Pero estaba ahí, y el hecho de que esté ahí tiene que generar una dinámica alrededor de la persona, no alrededor del currículo. Y entonces cuando hablamos de Arnulfo Briceño, de Gentil Montaña, “El Pato” Sánchez, “El Chino” León, tantos y tantos nombres que están vinculados directamente con las músicas andinas colombianas, con su interpretación, su composición, su desarrollo, los arreglos, etc.

No tiene tanto espacio en la Pedagógica básicamente porque desde la perspectiva histórica de la enseñanza de la música en Colombia siempre hemos trabajado desde el paradigma centro europeo. Insisto, hace apenas 25-30 años aparece en el panorama la idea de que tú puedes ser un tiplista profesional, eso de plano marca porque solamente en la última década del siglo XX se empezó a pensar en un programa de tiple profesional, esa construcción efectivamente no podía aparecer en otro espacio que no fuera la Universidad Pedagógica Nacional porque era allí donde confluían las intenciones de las personas que ya mencionamos. No podía ser de otra manera, no por la universidad misma sino por las personas que allí terminaron confluyendo. Es que el hecho de que llega Gentil Montaña a la Pedagógica no nos iba a regalar una sonata para guitarra y orquesta tipo Vivaldi, nos iba a regalar

una mirada guitarrística hacia lo colombiano porque es que Gentil Montaña era eso. Entonces no es la Pedagógica la que ha ayudado como tal el advenimiento de la música andina colombiana sino todo lo contrario, la música andina colombiana y sus principales representantes terminaron en la Pedagógica.

El maestro Eliecer Arenas siempre ha sido muy explícito en eso, nuestras academias, nuestras escuelas en formación, siempre le han cerrado la puerta a la tradición consciente de que es la tradición quien más los alimenta. Yo puedo decir con orgullo que el Nogal ha cambiado en estos 17 años, ha cambiado de manera radical y ha cambiado para bien porque la música tradicional y popular encontró un espacio de participación desde el momento en que nuestros estudiantes como tú empezaron a creer firmemente que la música tradicional y popular se podía investigar, que se podía convertir en algo teórico y entonces empezamos a traer la tradición de afuera para dentro y eso nos ha costado sangre, nos ha costado muchísimo trabajo porque fue necesario empezar a abrir los espacios y empezar a cambiar y a romper paradigmas de todas clases, tamaños, colores y sabores. Todavía faltan muchos. Falta muchísimo por construir, pero creo que lo hemos logrado, insisto, desde las personas porque es que no fue gratis. En el 2003 yo entré y estaba “El Chino” pero si tú miras hoy en día y tal vez en unos años, de este año hacia atrás si tu empiezas a mirar la perspectiva de la planta docente cuando yo trabajaba en mi cátedra de tiple y de pronto apareció en el panorama el maestro Fabián Forero y entró a dictar bandola, la cátedra de bandola empezó a extenderse, ahora esta Diego Saboya. También está Francisco de clarinete y él es música andina colombiana pa’ arriba y pa’ abajo. Otro día me encontré con la noticia de que Edwin Guevara llegaba a la Pedagógica a dictar guitarra, eso era

como si volviera a llegar Gentil Montaña. Otro día voy caminando y me encuentro con Ciro Leal, el pianista de *Tochingos*, y al otro día me encuentro con German Darío Pérez y así sucesivamente. La planta docente se nos fue llenando de gente que hace, vive y trabaja 24/7 por la música andina colombiana y entonces ya no era Oscar Santafé solamente y eso tiene que producir un efecto, eso tiene que significar algo, no sé si son intenciones administrativas, realmente no creo o tal vez sí porque es que Omar Beltrán fue nuestro director de Departamento mucho tiempo y él es un personaje vinculado directamente con el asunto de la música andina colombiana y antes de eso hubo otras personas en el espacio directivo que por lo menos les gusta y entonces empieza uno a comprender como la música tradicional y popular empieza a ser importante.

Entrevista personal a Mauricio Rodríguez, realizada el 4 de septiembre de 2019.

Yo he estado inmerso en la música andina colombiana desde siempre porque tengo una ascendencia en donde mi abuelo tocaba bandola y mi papá guitarra. Mi papá me enseñó muy pequeño a tocar tiple y yo arranqué desde ahí con la música andina colombiana, desde los 8 años ya tocaba tiple.

Yo entro a la pedagógica en el año 91, antes estudié en la Academia Luis A. Calvo, allá tuve un acercamiento al tema de la academia, estuve con el maestro Ernesto “El Pato” Sánchez y con el maestro Fabio Martínez. Entonces llego a la Pedagógica ya con un bagaje en estas músicas y al entrar tuve la fortuna de encontrarme con Enerith Núñez, quien también fue la maestra de Oscar Santafé. En

esa época se veía instrumento principal desde tercer semestre y me encontré con la sorpresa de que el único tiplista pilo era Oscar y de resto no había nadie más. La gente estudiaba tiple como una manera más de acompañar y como una herramienta didáctica también para sus clases, pero no había un proceso de formación en el instrumento. Eso lo arranca Enerith Núñez, una señora que ha sido muy juiciosa con su proceso de formación, con escribir obras para tiple, con una característica muy particular de cómo ella ve el tiple.

Hablando de música andina, yo entre allí y ella dirigía la estudiantina de la Pedagógica y empecé a tocar con ellos. En la Pedagógica yo entré a hacer parte de este grupo, a aportar desde lo que yo sabía y a aprender de música desde lo que estábamos haciendo. Después formamos un trio que es *Antología*, que era con Dora Carolina Rojas que es “Corita” ahora, la gestora cultural y con Luis Ernesto Moreno. Con ellos construimos un trio y empezamos a viajar y ganamos los concursos de moda de esa época. Y esa fue mi relación con respecto a la Universidad.

Luego me llamaron de un grupo que se llama *Pentagrama*. En esa época los grupos duros eran *Pentagrama* y *Nogal Orquesta de Cuerdas*. De ahí salió el *Sexteto de Cámara Colombiano*. Luego me llamaron de *Nogal Orquesta de Cuerdas* con Fernando León quien también era de la Pedagógica y fue el fundador del *Quinteto Nogal* que luego fue el cuarteto *Cuatro Palos* conformado por estudiantes de la Pedagógica, del Nogal. De ahí salen muchas agrupaciones haciendo música colombiana, de hecho, hasta esta época yo sigo con el *Cuarteto Colombiano* que es con el maestro Fernando, con Jorge Arbeláez en la guitarra y con Carlos Guzmán en

la bandola, todos integrantes de *Nogal*, llevamos tocando juntos desde el año 96 y en este formato que estamos ahorita, desde el año 2007.

La profe Enerith tuvo un inconveniente con la Universidad y a partir de eso decidió irse, entonces yo quedé como director de la *Estudiantina* porque no había nadie más, yo quedé como monitor/director. En esa transición luego llegó Leonardo Garzón que fue el que asumió la dirección. Luego entró de directora del Departamento Nelly Vargas y ya por esos tiempos yo estaba por graduarme. Después de que se fue Enerith, yo seguí estudiando tiple con María Cristina Rivera, que era la profe de gramática y también era mi compañera en *Nogal*. Yo me gradué y me quedé trabajando ahí en la Universidad de profesor de tiple, tenía como dos o tres estudiantes y dirigía la *Estudiantina* que en esa época se llamaba *Pulsación*. Pero no duré mucho ahí, duré como dos años.

Nelly Vargas específicamente trabajaba mucho desde la gramática algunos ritmos y repertorio que tenía que ver con las músicas tradicionales colombianas, en especial con las andinas. De pronto también en Taller Coral uno veía esto, pero de resto el único espacio en que yo hacía esta música era en la *Estudiantina*. Como yo aprendí en familia, siempre quería tocar acompañado.

Así materias que yo pueda decir que me aportaron en ese campo, no creo que muchas realmente y creo que la Universidad si carece de tener unas prácticas mucho más juiciosas, lo digo porque tocar estas músicas requiere de una práctica muy juiciosa, porque uno puede teorizar cosas sobre el bambuco, sobre el pasillo, pero se requiere hacer y tocar. Hace mucha falta en la Pedagógica porque finalmente ustedes

salen es a formar y uno se encuentra mucho con docentes que no tienen ni idea de cómo se toca un bambuco y tú sabes que en estas músicas hay un tema de sabor que no lo enseñan, eso se aprende en la práctica y nosotros como docentes a veces adolecemos de eso. Me parecen muy importantes esos espacios de prácticas en la Universidad porque finalmente lo que nosotros somos es esa música, así ahora no esté tan difundida. Siento que los medios de difusión de estas músicas son muy escasos y si la Universidad Pedagógica como universidad no promueve esos espacios entonces todavía está la dicotomía de si será que formamos músicos clásicos o músicos populares, esa es una cosa que a mí siempre me ha cuestionado mucho porque yo soy egresado de allá y uno se encuentra con esa problemática.

Yo creo que la Universidad y los docentes hemos caído en esa misma rutina de quedarnos en lo fácil y finalmente volvemos a esa pregunta de si formamos músicos o formamos profesores, cuando yo soy un convencido de que para ser un profesor se tiene que ser un excelente músico. Yo creería que los exámenes de la Pedagógica de admisión deberían ser los más rigurosos, más que aquí en el conservatorio, deberían estar los mejores músicos allá y además músicos de una calidad humana también porque están formando docentes, tú no puedes mandar a un profesor que sea un berraco instrumentista que no le importa que un chino no aprenda o que no le importe frustrar a chinos con comentarios descalificativos. Creo que un docente, un maestro como tal tienen unas condiciones específicas y en esto de las músicas tradicionales, creo que la universidad se queda corta porque me imagino que tiene que abarcar tantas cosas que tal vez los profes fallan porque no tienen ni idea de cómo se toca eso. Yo soy consciente de que hay profesores que son entendidos

en la materia, pero también tienen que abrirse, todos tenemos que abrirnos porque es que no podemos seguir en lo mismo, hay docentes que tienen la misma carreta siempre y yo siento que estas cosas son más de trascender, que estos procesos de formación no pueden estar quietos y deben estar en constante renovación y los maestros debemos estar a la vanguardia todo el tiempo, de pensar una manera diferente de formar y no casarse.

Hay una falencia y eso se arregla con lo que tú estás haciendo, reconstruyendo la historia, encontrando cuales son los nodos importantes, los hitos importantes por ejemplo como lo que pasó con *Nogal Conjunto de Cuerdas*, fue una escuela en sí. Me parece importante eso que estás haciendo de contar las historias y sobre todo de reconstruir.

Si en esta Universidad, está dentro de su misión formar instrumentistas dentro de las músicas tradicionales, pues hay que hacerlo muy juiciosamente porque no podemos abarcar todo, pero podemos hacer algo y hacerlo bien. La Universidad tiene profes muy buenos, pero tal vez necesitan una dirección porque siento que se pierden en eso. ¿Qué tipo de estudiantes quiero que salgan? Y creo que eso se hace al reconstruir las cosas.

Entrevista personal a Enerith Núñez, realizada el 31 de agosto de 2019.

En cuanto a la cátedra de tiple como instrumento principal de la Universidad Pedagógica Nacional, yo tuve la oportunidad de ser la fundadora de esa cátedra en esa importancia de instrumento principal.

Antes cuando yo me formaba allá, era uno más de los instrumentos que teníamos que ver, eran como seis o siete instrumentos, y veíamos desde el punto de vista pedagógico la forma de crear una didáctica desde lo poco que recibíamos en esa formación. En ese momento se le planteaba al estudiante un mar de conocimientos con una profundidad demasiado mínima, de hecho, en ese momento los maestros que nos enseñaban a nosotros eran egresados de la Nacional como es el caso del maestro Luis Enrique Rojas y el maestro Amadeo, que eran grandiosos y nos dieron lo mejor que ellos tenían en su conocimiento. Pero en ese momento todas las técnicas en el mundo eran propositivas y de eso no nos correspondió a los de las cuerdas prácticamente nada.

Estoy hablando de los de mi generación, el énfasis era en lo pedagógico y en lo didáctico, nuestros maestros eran importantes y desde luego incomparables y toda esa generación a la que yo pertenezco fue productiva, fue tan importante, tan interesante. Es decir, no tuvimos otras cosas, pero desde lo formativo, desde lo pedagógico, lo tuvimos todo y yo me atrevería a decir que esa formación fue tan definitiva que nos llevó a nosotros a crear y a proponer, a interpretar y a ejecutar cosas que en ese momento eran impensadas. Total que ese acervo cultural colombiano que recibimos desde la música y desde la pedagogía por parte de estos grandes maestros, fue una cosa definitiva para nuestra formación.

Las personas de mi generación éramos supremamente inquietas por la música nacional. En esa época las personas dedicadas al tiple no eran muchas las que estaban en esa posibilidad, ahorita el tiple tiene mucha más presencia por parte de la gente. Entonces éramos pocos los que tocábamos

Si bien es cierto que teníamos clases de armonía y otras cosas, ustedes tienen ventajas. Eso de un maestro por estudiante es algo que yo solo lo vi cuando llegué como profesora, pero en la época en que yo estaba se tenía solo para piano. Fíjate que de allá viene el estigma, desde allá viene un proceso de ausencia y deslegitimación con lo nuestro. En esa época había unos ataques entre los pedagogos y los músicos instrumentistas.

Dentro de la Universidad sí cambio sustancialmente todo, porque el tiple hubiera continuado como en muchas universidades como una materia electiva o como una materia de menor categoría y todo eso sucede por falta de autoestima de nación, de lo que nosotros somos. Ese cambio fue fundamental. De las cosas buenas de mi trasegar como estudiante y luego como docente es que esa fue una herencia que fue una gran iniciativa y que desde luego se dieron las condiciones para que esto fuera así pues fíjate que de lo contrario no estaríamos tu y yo hablando aquí de este tema sino hubiera sido por eso.

Entrevista personal a Jairo Rincón, realizada el 4 de septiembre de 2019.

Yo estudié en el Instituto Pedagógico, el colegio de la Universidad, y fui alumno del maestro Luis Enrique Rojas y eso es parte de la historia del Nogal. Allá teníamos orquesta, teníamos estudiantina, teníamos cuartetos de flauta, de todo. Entonces ese mismo espíritu estaba en la Pedagógica cuando yo entré en el 82. Yo no comencé estudiando música sino Ingeniería Forestal para aprender cómo lloraban los guadales. Sí, estudié eso en la Distrital, pero me salí y por pura iniciativa mía me metí en la Pedagógica.

En la Pedagógica en ese momento sí había un marcado énfasis en la música colombiana, porque a uno en esa época le tocaba ver tiple, bandola, guitarra, acordeón, flauta dulce, piano complementario y coro, porque la idea era formarlos a uno para tener la capacidad de salir a un colegio a hacer grupos. Yo tuve allá en la Pedagógica a Gentil de profesor de guitarra y éramos amigos también y a Ernesto Sánchez como profesor de tiple (creo que uno podía escoger tiple o bandola, pero a uno le tocaba ver un grupo instrumental).

Recién entrado yo, empiezan a haber unos cambios en la Universidad porque se amplió. En la década de los 80's llegaron varios maestros bien prominentes; llegó Martha Rodríguez, llegó Jesús Pinzón Urrea quien me hizo el examen de admisión, llegó Svetlana de Tunja y hablaba español, ella fue nuestra profesora de solfeo y de historia de la música con un diccionario tratando de hablar con nosotros. Desde ahí la Universidad se profesionalizó un poco más porque venía de ese trabajo que era como especialistas. De la primera promoción fue por ejemplo Fabio Martínez, pero todos ellos estaban pegados de la música andina colombiana y de la música colombiana en general, entonces la Universidad tuvo esa vocación y pues yo crecí en ese sentido.

Después se siguió cambiando el programa, entonces ya no tocaba estudiar todas esas cosas, pero seguían los grupos, a uno le tocaba hacer un grupo instrumental y en esas uno pasaba por hacer un grupo de cuerdas entonces tenía que tocar tiple, bandola y guitarra. Después entró Fernando León que también venía de la Calvo y cuando estuvo Fernando, fue convencido por Martha Rodríguez de hacer un grupo y nos buscó a los que ya tocábamos. Teníamos historia con los instrumentos porque teníamos tríos y grupos y ahí fue cuando nació el *Nogal*, el grupo el *Nogal* en

el 86. Pero entre el 82 y el 86 siempre hubo música colombiana, de verdad que la Universidad era como un foco.

Las únicas universidades que había eran la Pedagógica y la Nacional, y de la Nacional no se graduaba nadie pero todo el mundo estudiaba ahí. En la Pedagógica sí se graduaban, pero se graduaban con “poquito” y dentro de lo “poquito” era considerar la música popular como poquito.

Y después entraron ya todos estos maestros que tu alcanzas a conocer; Karol Bermúdez entre otros que le subieron el nivel y que empezaron a exigir un poco más y se adoptaron los métodos rusos en solfeos.

Porque es que antes la Pedagógica era más pedagogía, no es como tu estas en donde ahora ustedes salen licenciados como director de coros. Allá uno hacia licenciado en educación musical y la Universidad siempre vivía una dualidad entre ser músicos o ser pedagogo, y los conceptos de ser pedagogo era que uno no tenía que ser tan buen músico sino saber enseñar, pero por otro lado estaban los que decían que primero había que ser buen músico y en eso ayudó mucho Karol Bermúdez, que exigía mucho y otros profesores que entraron. Pero la Universidad de verdad era como un escampadero a comparación del Conservatorio de la Nacional, pero era la única que había, no había más.

Así fueron las cosas hasta que surgió *Nogal*, éramos cuatro personas, un cuarteto, los cuatro palos más Fernando y en seis meses el grupo se agrandó a un octeto, después nueve, después once... Y, lo que pasó fue que entró una generación que teníamos el enfoque en la música colombiana y Fernando nos convenció,

entonces éramos los chinos de Fernando y hacíamos lo que él decía. Se armó lo del *Nogal* y eso fue un bum porque nosotros lo que hicimos fue darle visibilidad al Departamento, porque el grupo era muy bueno, nosotros no hacíamos más que estudiar, tocar y jugar fútbol también.

Lo que más se hacía era música colombiana. Los que medio tocaban estaban también con nosotros en el grupo de danzas pero no había grupos institucionales, entonces cuando surge *Nogal* se genera un cambio y lo que nosotros empezamos a hacer era reclutar gente, pero nosotros no fuimos un grupo representativo de la Universidad, sí usábamos cosas de la Universidad como el transporte. Peleé mucho, fui representante estudiantil, eso fue en la época de *Nogal*, entonces por esa instancia yo era el que sacaba los transportes porque a Fernando no le gustaba hacer ningún trabajo administrativo y por eso fue por lo que empezamos a salir.

También siguió siendo foco la Universidad por la presencia de Gentil, él era un figurón también, entonces todos sabían que tenían que tocar la música de él y había muy buenos guitarristas, hubo una generación muy buena pero nunca se organizó una orquesta. Martha Rodríguez también promovió eso, también Carlos Miñana quien se graduó de ahí y también empezó a trabajar, él coordinó las metodologías.

Cuando yo salí, apenas me gradué a mí me contrataron porque Fernando León se fue a vivir a Ibagué, entonces se quedaron sin profesor de bandola, entonces yo pasé de estudiante a ser profesor recién graduadito en el 89.

Como profesor me tocó hacer varias cosas, por ejemplo, yo me traje la estudiantina institucional de la Universidad, me la traje de la 72 (eso funcionaba en

química y la dirigía un profesor de química e inclusive fueron al “*Mono Núñez*” por allá en el 76). Cuando comencé a ser profesor, me contrataron unas horas allá en la 72, yo dictaba unas clases de guitarra y fui tan de buenas que me tocó darle clases de guitarra al jefe del taller de los buses, entonces a mí me prestaban todos los buses. Esa estudiantina yo me la traje, creo que estaba Alejandro Mantilla de director del Departamento y la trajimos para el Nogal. Yo comencé a hacer una estudiantina que primero fue como un cuarteto/quinteto, eso eran bandola, una flauta y unos tiples. Ahí estuvo su profesor Oscar, pero a él se le olvida. Y nosotros alcanzamos a dar conciertos.

Después cuando yo me retiré, la cogió Leonardo Garzón y le cambió el nombre por *Pulsación*. Él me reemplazó en las clases de bandola y fue alumno mío. Yo me retiré en el año 94, me fui para San Andrés. Entonces entre el 89 y el 94 se hicieron varias cosas, hicimos varios conciertos, fue la época de *Cuatro Palos*, del mismo *Nogal*, estuvimos en el Colón reemplazando a la *Sinfónica* en los conciertos de los domingos.

El *Nogal* generó mucho nombre y también como una moda. La gente entraba y era a estudiar tiple, a estudiar bandola, a estudiar guitarra y bregaban a ver si entraban a *Nogal* que se agrandó mucho, llegamos a ser 23 personas. Eso no se compara con ustedes, pero en esa época que era más pequeño el Departamento era un grupo grande.

Entonces la música colombiana siempre estuvo con ese cuento y mangoneábamos mucho porque acompañábamos a los cantantes y hacíamos

arreglos, trabajos compositivos y también surtíamos la labor artística de la Universidad cuando se hacían programaciones, de vez en cuando se hacían conciertos. Yo como fui representante estudiantil, recibí la herencia de organizar los famosos canelazos ahí en la cafetería. Primero que todo la cafetería la tomó como negocio un compañero mío que trabajó después en el Ministerio de Cultura, él fue regente de esa cafetería, entonces prendíamos la chimenea y arrancábamos a cantar y a beber. Después eso se volvió algo cultural y habían invitados internacionales. Inició como algo desorganizado, pero después ya se hacían programaciones y la gente se inscribía, se hacía el canelazo y eso servía para pagar el sonido porque era de un alumno. Y ahí desde el Nogal nosotros empezamos a ayudar a las programaciones artísticas de la 72 y lo mismo que hacíamos en el Nogal, lo hacíamos en la 72.

Yo te digo que siempre la Universidad ha estado ligada a la música andina y pues también en el año 87 eso de ganar el “*Mono Núñez*” con *Nogal* y con tanta polémica, porque eso le llamo mucho la atención a la gente porque Fernando estaba en una época muy creativa y él hizo una propuesta de instrumentación muy diferente a lo que había antes y nosotros también ayudamos a reformar los instrumentos y los encordados, entonces se creó un sonido completamente diferente que es el que tienen ustedes ahorita, antes no habían instrumentos buenos y eso es producto de *Nogal*.

Entonces eso generó un bum muy grande que consolidó a la Universidad como un nicho de música andina colombiana, era referente y nosotros hacíamos conciertos allá y la misma Dirección del Departamento en la Sala de la Cultura, que era debajo de donde ahora queda la coordinación.

En cuanto a Arnulfo, fue alumno y él cuando llegó fue una persona polémica porque él ya era abogado, él estudió la pedagogía después de ser abogado y él se enfocó fue por el lado de lo coral. A él le tocó vivir esa cuestión de ser una figura, él fue figura desde siempre, desde niño, entonces él era una figura que componía e incluso tuvo varios problemas con profesores de allá que tenían celos a la figura pública que era él y le exigían mucho, pero le fue muy bien. Al maestro estudiando ahí lo contrataron para ser director del coro de la Pedagógica el cual funcionaba en la 72.

También hay que hablar desde las directivas, en la época de Alejandro Mantilla como director de Departamento, incentivó todas estas músicas. Alejandro siempre ha sido una persona muy centrada en lo que uno llama como identidad; y Lácides también estuvo y promovió la música colombiana al hacer encuentros y conciertos.

Desde la institución nunca ha sido, recibimos apoyos de Martha Rodríguez, de Alejandro Mantilla, de Lácides y de Nelly cuando ellos estuvieron de directores de Departamento antes de que hubiera decanatura y toda esa cosa. Lo que se ha hecho, que yo doy fe de lo que se ha hecho en los últimos años, fue porque a Oscar se le ocurrió crear su grupo porque alumnos de tiple no habían, entonces sí es por iniciativa de él y también esa iniciativa es resultado de ese punto que se dejó de haber creado ese *Nogal* allá, es que nosotros hicimos mucha bulla, nosotros fuimos malos, feos, provocadores, incitadores, rebeldes en muchas cosas. A nosotros mucho tiempo nos rogaron que fuéramos a ensayar allá y nosotros no quisimos por cosas muy sencillas era que por ejempló y aunque tú no lo creas, allá no había sillas sin brazos, el único lugar era en la Sala de la Cultura que siempre estaba ocupada porque era el único lugar donde había piano y se dictaba clase, entonces no había donde ensayar, se

tenía que ensayar en la cafetería. Tampoco había instrumentos, se empezaron a comprar después de que yo salí.

No ha sido una visión institucional, han sido accidentes y esos accidentes han sido por parte siempre de los alumnos más que de los profesores, de pronto el último caso ha sido de Oscar, pero es que él ya lleva mucho tiempo allá, Oscar sí ha incitado eso que logró crear el *Encuentro de Tiple* y el reflejo del evento del tiple lo replicó Diego con *Diálogos de Bandola*.

Como teoría mía, yo sí creo que ha sido resultado de que en la década del 70 la Universidad era un nodo de educación musical alrededor de las músicas populares y en especial de la música andina, por las personas que cayeron allá y el que inicia todo eso fue Luis Enrique Rojas Martínez, que fue el que llevó a todos estos; a Fabio Martínez, al maestro Amadeo, al “Pato” Sánchez, al mismo Fernando León, a Gentil Montaña, que eran los mismos profesores de la Calvo.

Entonces concluimos en eso, que todo ha sido por accidente y por generación espontánea y por la fiebre de algún alumno que se ha enloquecido con algún instrumento o por algún profesor que le dio por hacer eso, pero eso nunca ha sido nada de alguna política de la universidad alrededor de la identidad. Siempre ha sido gracias a la fiebre de alguien por tocar bambucos, esa es nuestra música andina colombiana, no tiene escuela todavía, sigue siendo transculturación y está en involución.

Entrevista personal a Manuel Bernal, realizada el 5 de septiembre de 2019.

Yo llegué a la Pedagógica porque en esos años, estamos hablando de 1985, en ese momento no había sino dos alternativas para estudiar música en esta ciudad; que era en el Conservatorio o la Pedagógica.

Yo llevaba una práctica con la música andina colombiana por cuestiones familiares. En la casa siempre hubo tiple, pero guitarra y bandola curiosamente no; cantaban canciones a dueto, era una práctica familiar usual.

Por razones de la vida estudié hasta séptimo semestre de medicina en la Nacional, pero la música siempre estuvo ahí y en determinado momento me ganó la música. Entonces me ganó la música pero no había opción, tú tienes veinte años y al Conservatorio ya no entras ni a palo, de hecho todavía no se puede entrar a esa edad; entonces la Pedagógica era la única opción y así fui a parar allá, por una necesidad vital en relación de estar con algo artístico específicamente.

Cuando yo llegué todavía estaba Alejandro Mantilla, estaba dirigiendo Martha Rodríguez quien era la directora del Departamento, Lácides, estaba Karol, estuvo Ruth Marulanda un par de semestres pero nunca estuvo estable, estaba Guillermo Félix, estaba Chucho Rey en teoría, Amadeo Rojas, Nelly Vargas, Gloria Valencia, Pitti; digamos que toda esa generación de profesores. Había una mezcla generacional porque habían sido alumnos de sus colegas.

De los profesores de instrumento había una cantidad, en esa época no había bandola, que era lo que yo tocaba, entonces yo estudié se supone que guitarra. Asistía

a clase de guitarra con Gentil Montaña y la visión seguía siendo básicamente una visión muy europea, una visión de conservatorio chiquito.

Los instrumentos no eran muy fuertes, no se buscaba una formación profesional profunda en el instrumento, incluso se veían más pianos que instrumentos entre otras cosas y mis clases con Gentil eran una locura porque el tipo se la pasaba componiendo, entonces casi siempre me decía: “Oiga chino, traiga la bandola que estoy haciendo esto”, y yo me la pasaba tocando bandola en clase de guitarra y para las evaluaciones nos poníamos de acuerdo, pero básicamente yo estuve haciendo una práctica alterna en la bandola que no era institucionalizada por ser con Gentil.

Era también porque muy recién llegado en el 86 hacemos el primer concierto con el quinteto *El Nogal*, llega Fernando León, pero él no llega a dictar bandola cosa curiosa, sino llega a dictar otras asignaturas y entonces claro, esa conformación temprana de *Nogal* hace que las relaciones sean un poco distintas, pero *Nogal* nunca fue institucional a pesar de que el 90% de los integrantes éramos de allá. Teníamos un acuerdo con la Universidad de representación, nosotros representábamos a la Universidad y la Universidad nos daba el transporte. Entonces era como una especie de simbiosis entre ambos, pero *Nogal* siempre funcionó como una entidad independiente de carácter privado. Y entonces la música andina siempre estuvo ahí, pero en *Nogal*.

En algún momento se abrió, pero ya hacia el final de la carrera, la posibilidad de incluir cierto repertorio de música andina en otras cátedras como lo fue en el piano. De todas maneras, estas músicas tradicionales no formaban parte del pènsu, la

música andina no estaba, no era una cosa oficial, nunca estuvo. Por lo menos ahora Oscar dicta tiple y Diego dicta bandola y existen esos espacios, que en el pénsum nunca estaban.

Entonces había una cosa muy clara de que eso no se estudiaba allá y efectivamente no se estudiaba, formaba parte de pronto de algunos repertorios ahí sueltos por interés de algunos profesores o de algunos estudiantes, pero nunca fue sistemático. Estudiantina no había oficial hasta unos años después de yo salir. Jairo Rincón tuvo una estudiantina institucional muy poco tiempo, después estuvo Leonardo Garzón y tuvo una agrupación que se llamaba *Pulsación* y después creo que el que llega es Oscar y recoge un poco eso. No sé si por el camino hubo algo porque yo me distancié del Nogal muchos años.

Yo entré en el 85 y me gradué en el 2003, cuando Nelly Vargas me llamó para que me graduara. De esos años para acá ha habido mucha más presencia, no la conozco, pero por lo menos de un par de instrumentos como formación instrumental, los grupos institucionales con eso que denominamos música andina y de resto no se más. Había una cantidad de grupos que eran de los estudiantes, como es el caso de Impromptus. La práctica de los estudiantes era en música popular, no estaba en el pénsum, pero todo el tiempo se veía en la cafetería a la gente ensayando. Había una cantidad de desarrollo musical, pero era más por el interés de los estudiantes.

Se introdujeron muchas prácticas orquestales a *Nogal* en cuanto a interpretación de instrumentos, pero fue una cosa que se fue armando. *Nogal* nunca tuvo una pretensión pedagógica porque era un combo para tocar, pero en el

funcionamiento interno sí se dio porque era una generación de personas que le respondimos a Fernando lo que el tipo se le daba la gana de hacer y eso nunca le había pasado, él ya había hecho arreglos un poco complicados para la *Bochica* y había armado en el 82-83 el proyecto este de la *Orquesta Típica Nacional*, que muy poca gente conoce, porque realmente eso apenas fue un proyecto. Creo que no sonó en público sino una o dos veces a un público.

Lo otro que sucede en paralelo es que arranca *Cuatro Palos*, que era básicamente el cuarteto fundador, excepto Fernando. El primer concierto que dio *Nogal* fue con esa denominación (*Quinteto Nogal*), incluso en la primera crisis de *Nogal*, decidimos volver a *Nogal* en cuarteto. Ahí arranca otra cosa, se supone que es otra de las agrupaciones referentes aunque muy poca gente la ha escuchado en serio, es más un mito también tú sabes que esto funciona alrededor de mitos, yo utilizo en mis ponencias una palabra que es hito pero con h, son hitos pero simultáneamente son mitos, hay una construcción de leyenda alrededor de personas que existieron entonces utilizo ese juego de palabras y somos ambas cosas de alguna manera por todos los éxitos que se tienen no solo con *Nogal* sino después se replican con *Cuatro Palos* en los festivales, en la manera de tocar, que básicamente lo que hay es una mirada supremamente académica, pero sin perder la sabrosura y es como nuestro hallazgo fundamental, porque sigue siendo una música popular pero tocada con mucho preciosismo.

Cuando yo llegué ya existía instrumento principal y uno escogía un instrumento desde el comienzo, ese pénsam era nuevo. Antes, en el programa anterior en donde estuvo María Cristiana Rivera y Néstor Lambuley, a ellos sí los obligaban a ver una

cantidad de instrumentos y veían tiple, veían bandola, acordeón, flautas dulces y creo que instrumentos Orff. Esa presencia de tiple y bandola hacía que hubiera música andina, pero en mi programa todo eso desapareció y no se ofrecía ni tiple ni bandola. Tal vez Cris empezó a enseñar tiple cuando se graduó, pero no estoy seguro. Siempre peleé mucho con el programa, yo sentía que ni me estaba formando como músico ni como pedagogo y uno decía “si yo todavía no se me esta vaina, cómo lo estoy enseñar” y unas cosas de armonía que servía pa’ hace dos siglos y pa’ una música en particular y pa’ lo que está pasando ahorita qué, entonces siempre estuve un poco incómodo con el programa y toda una generación, y a todos nos tocaba acabar de formarnos en armonía y en otras cosas por fuera. Los desarrollos instrumentales tampoco son los mejores, especialmente con los instrumentos de la tradición sinfónica. Yo siempre me sentía como incompleto, tanto en la formación musical como en la formación pedagógica, uno realmente no veía a profundidad los principios pedagógicos, eso era una barridita por encima y más como cosas de la didáctica y de ciertas herramientas para manejar chinos porque además la cosa es “usted va a salir de aquí para enseñarle a pelaos” y eso es una visión muy restringida tanto de la pedagogía como de la música.

Por cuestiones personales, yo creo que la gente que adquiere reconocimiento de allá casi todo nace de la actividad de los estudiantes, no de la actividad del programa. *Nogal* se armó inicialmente porque llegó Fernando y Martha le digo “oiga, deme algún grupo para el día del profesor”, fue así de sencillo y Jairo le dijo a Fernando que conocía a un chino afiebrado y así entré. Todos estudiantes, que algunos tenían contacto con la música y otros no

Muchos de los destacados pasaron por allá pero también muchos no terminaron graduándose, otros sí. Eso es bonito de reconstruir porque está regado en la memoria o en la desmemoria de los que pasamos por ahí.

Ya hay otros espacios formativos y estos instrumentos ya hacen parte de la oferta y empiezan a aparecer estudiantes que ya tienen una formación incluso antes de entrar a la universidad. Eso que hacía *Nogal* no se puede etiquetar como popular o académico, está en la mitad y eso hace parte del encanto.

Entrevista personal a Diego Saboya, realizada el 23 de octubre de 2019.

Diálogos de Bandola surgió porque cuando yo entré aquí a la Universidad Pedagógica Nacional en el primer semestre del año 2015, coincidieron dos cosas. Estaba de director del Departamento Omar Beltrán y él me había comentado “aquí tenemos el *Encuentro de tiple* y el *Festival de la guitarra*, nos falta hacer algo con la bandola”. Más adelante Fabián Forero que estaba de profesor de la cátedra de bandola de la maestría de la Universidad Javeriana, me dijo que él quería hacer un concierto de cierre haciendo una muestra de lo que habían trabajado y me propuso que hiciéramos un concierto conjunto entre el grupo de bandolistas de la Universidad Javeriana y el grupo de bandolistas de la Pedagógica y accedí, entendiendo eso como la oportunidad perfecta para hacer lo que Omar dijo.

Así que contábamos con 15 días y dos grupos de bandolistas de dos universidades. Montamos un par de charlas y quedó el primer encuentro. Así le damos inició a la idea de montar un encuentro alrededor de la bandola y lo llamamos *Diálogos de Bandola*.

Cuando yo empecé a tocar bandola a hoy, han cambiado muchas cosas. Al comienzo era muy fácil para mí saber quiénes eran los intérpretes de bandola porque era un movimiento muy pequeño. Yo llegué aquí a Bogotá a tocar en *Nogal Orquesta de Cuerdas* en 1997 y realmente era difícil encontrar un bandolista y hoy, gracias al trabajo de personas que se han propuesto la tarea, ya varias universidades ofrecen bandola como instrumento principal, eso implica que ya hay muchos más intérpretes y está garantizado que el instrumento no va a desaparecer; de hecho tal vez históricamente este es el momento cuando más intérpretes de bandola, tiple y guitarra hay en el país.

Pero el instrumento enfrenta otros retos como los espacios de circulación y para mí, que lo hemos venido descubriendo poco a poco a través de las versiones de *Diálogos de Bandola* y en ese diálogo con los otros instrumentos que son cercanos a la bandola, pero en otros países, es el reto de la inscripción de la bandola dentro del circuito mundial de instrumentos de plectro, ese se ha vuelto el objetivo. Un poco primero era encontrar cual era la situación de la bandola, encontrar cuales son los retos y empezar a buscar la forma de asumirlos. Por eso estamos con ese interés de que vengan personas de afuera que conozcan el movimiento tan grande y siempre quedan aterrados porque es uno de los movimientos más grandes que hay en músicas de plectro.

Fernando León, creador de *Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas*, que en el medio de la música andina colombiana instrumental es tal vez el máximo referente, fue el fundador, arreglista y director desde 1986 más o menos hasta el año 1997. Después pasó a ser director Leonardo Garzón que también es egresado de acá. *Nogal*

es todo un referente en este género y recibe este nombre porque fue fundada en esta institución. Si te das cuenta desde 1986 hasta el año 2003 que tal vez fue el último concierto de *Nogal*, hicieron un montón de repertorio y por ahí paso mucha gente; interpretes, arreglistas, compositores, bandolistas, guitarristas, tiplistas y contrabajistas.

Otro referente así de ese tamaño es Gentil Montaña que fue profesor de guitarra aquí, como yo no soy de esa generación, yo no me acuerdo de él, los de la generación anterior a la mía fueron alumnos de Gentil y entenderían cómo era la dinámica de él, pero es el exponente máximo de todos los tiempos de la música no solo andina sino colombiana, así que es un referente mundial de este instrumento a nivel de Barrios, de Villalobos, de Ponce...Gentil era nuestro exponente en Latinoamérica.

El maestro Carrizosa que es un referente en el mundo de la dirección, quien fue bandolista, tiplista, guitarrista y director de la *Estudiantina Bochica* que era el antecesor de *Nogal*.

Leonardo Garzón, quien tuvo durante un tiempo la dirección de *Nogal*, bandolista y ahora se ha acercado mucho a la parte administrativa trabajando desde la gestión en el Ministerio de Cultura, los Clanes, la Filarmónica y demás.

Fabian Forero, otro de los grandes referentes desde la bandola, creador de mucho material que es importante en la formación como bandolistas, tiene dos libros completos de estudios para bandola que es una novedad, porque a pesar de que ya hay repertorios para bandola solista, lo de Fabian está sistematizado y publicado, es

un paso obligado para todos los bandolistas. Director y arreglista de la Orquesta de bandolas, fue el primero que estudió este tema de los plectros por fuera.

Mauricio Rangel, sobrino de Oriol, nieto de Gerardo, hijo de Otón. Mauricio es el heredero de esa tradición. Fundador de una agrupación que nació en el Nogal, llamada *Impromptus*, un grupo creado en el 86 y que todavía existe. Guitarrista y arreglista especialista un poco en la parte vocal

Esta Universidad siempre ha tenido un liderazgo en el tema de la música tradicional. Tú has visto el movimiento que ha tomado la bandola, el tiple, la guitarra, los instrumentos tradicionales. Yo creo que finalmente el carácter de público de la Universidad y las políticas desde que se abrió el Departamento, propusieron espacios para que eso pasara y así fue. Finalmente eso hizo que maestros como Gentil o como Fernando León fueran muy valorados en su momento, porque tenían un perfil muy fuerte y últimamente porque el tema de la relevancia contextual de los programas de formación en música, se han ido valorando cada vez más. Entonces los procesos de acreditación son muy raros, por lo menos dentro de los que yo he visto, es muy raro el que no consideren importante que la Universidad valore el contexto regional y por eso profesores de ese perfil empiezan a llegar. ¿y el contexto donde está en lo que usted enseña?

Entonces los profesores con ese perfil se vuelven valiosos en estos procesos de acreditación y la Universidad siempre ha tenido ese perfil y por fortuna ha contado con muy buenos maestro y ha tomado esa famita y se ha posicionado desde ese punto de vista.

Entrevista personal a Dora Corita Rojas, realizada el 27 de junio de 2019.

El origen de qué me trajo aquí, tiene que ver con que la Universidad Pedagógica en el año 94, desde ese año y unos antes, venía siendo el espacio de formación en música que reconocía las prácticas en instrumentos que no eran los sinfónicos, es decir, que era la única parte donde yo conocía que se podía estudiar bandola y tiple en ese momento. En esos años no existían otras carreras que reconocieran eso.

Aquí en la Pedagógica estaba un grupo de maestros y de personas que eran importantes, que hacían parte del proyecto *Nogal*; el maestro León, Jairo Rincón, Enerith Núñez, María Cristina Rivera y muchos otros. Yo los conocía porque yo he tocado bandola desde muy niña y cuando tomé la decisión de estudiar música me invitaron a formar parte de la Estudiantina que había aquí.

Entonces mientras estoy en el colegio, llegó el profesor de música que era un profesor que le gustaba la música andina colombiana y contrató otros tres muchachos para que dieran las clases porque éramos muchas niñas interesadas, entonces llegaron unos personajes muy interesantes; Ricardo Mendoza, Omar Beltrán y Oriol Caro que eran los integrantes del *Trio Añoranza*.

Cuando yo llego acá a la Pedagógica me pusieron en algo que se llamaba en ese momento "*las divisiones inferiores de Nogal*", que eran como la banca, el semillero de *Nogal*. Ahí estábamos Dani Caro y Diego Saboya.

El profesor que oficialmente era de bandola era Jairo Rincón y al siguiente semestre él se fue, pero aquí yo estudié un tiempo con Leonardo. Lo cierto es que la formación yo la recibí en el conjunto. Por eso que *Nogal* es una escuela o fue una

escuela muy importante para muchos, porque en ese momento no se daba la formación como ahorita se está entendiendo.

Yo me relacioné de entrada con gente que ya venía avanzada en semestres, por eso me conocí y tocaba en la *estudiantina* con Andrés Pineda, con Angélica Vanegas, con Lucho Moreno, con Mauricio Rodríguez (tiplista del cuarteto colombiano) con quien tuvimos un trio junto a Luis Ernesto Moreno, éramos el trio *Antología* e inclusive en esa época acompañamos a Angelica Vanegas cuando ella cantaba. Pero digamos que aparte de ser parte de la *Estudiantina* y de estar en *Nogal*, también empezamos a crear ese grupo pequeño que también me ayudó mucho a crecer musicalmente, el trio es la mejor experiencia sobre todo para tiple, bandola y guitarra porque eres tú, sonando tú, pero en una amalgama con los otros. Entonces ahí se da un poco como comprender todos esos lenguajes e ir a festivales.

En esa época en cuanto a *estudiantinas* no era que hubiese una formación muy técnica alrededor del tiple por ejemplo, y la guitarra solo era acompañante. Solo es cuando hay otros desarrollos a nivel técnico e instrumental que uno dice “oiga, sí” y empiezan a tener más función. Cuando se empiezan a dar esos desarrollos es donde uno dice “ahí, los instrumentos tienen más posibilidades”. ¿Qué es lo que se le atribuye a Fernando León como ese personaje clave en el desarrollo y en el avance de la instrumentación? Estos instrumentos, bandola y tiple, diría que empiezan a construir sus propias gramáticas, sus propios métodos, muy pegados de la lógica de los instrumentos parecidos. ¿Por qué la Pedagógica, a diferencia de otros ámbitos, fue la que incubo esa formación inicial de instrumentos nacionales (bandola, tiple) en Colombia y en Bogotá? Entonces eso es importante tenerlo en cuenta porque siguió

pasando, llegó *Nogal* el cual marca un hito en esa formación en tanto el maestro Fernando León le pone todas esas ideas y todo ese conocimiento y lo imprime en estos muchachos jóvenes que son el nicho de *Nogal*, que ahora son los maestros, y además que no se los vendía como la “musiquita” sino como algo riguroso. Y si bien no puede hablarse del maestro Fernando León como el gran pedagogo, sí fue el visionario que con su creación y su desarrollo arreglístico, es un gran traductor, les puso a estos esos muchachos esa música ahí y eso fue lo que marcó un hito también en el espacio de la legitimación más importante que ha tenido la música andina que es el *Festival “Mono Núñez”*.

A Jairo Rincón le debemos de manera muy juiciosa que él hizo transcripciones de arreglos para poder empezar a entender. Porque es que era que los arreglos muchas veces no estaban escritos, no circulaban o no había manera de estudiarlos, entonces Jairo fue un gran transcriptor de música y la trae en este contexto para enseñarla siendo maestro.

Entonces al tener en cuenta que este fue el espacio de laboratorio de las músicas y de empezar a encubar la generación de arreglos, porque aquí también con Oscar nos hallamos en la *Estudiantina* cuando la dirigía Enerith Núñez; una música muy disciplinada, muy juiciosa, que estudiaba con Gentil Montaña que también era profesor aquí.

Otro gran profesor mío fue Manuel Bernal. Yo tocaba con él bandola tres en *Nogal*. No se había organizado la pedagogía instrumental como existe ahora, fueron los primeros rudimentos, pero uno lo aprendía ahí en medio del ensayo.

La lógica sobre la cual se organizó el programa en el que nosotros estudiamos era una lógica que tenía un componente fuerte de seminarios pedagógicos, metodologías musicales que veíamos de segundo a sexto, historias de la música e historia del arte, los conjuntos no estaban legalizados, por lo menos como una práctica que nos valiera académicamente, era voluntario, pero se esperaba que estuviéramos porque era el momento en el que poníamos en práctica y lo de las clases individuales de instrumento era en la medida en que se generaba la demanda de estudiantes de bandola, de tiple, se empezaban a poner profesores.

El piano era un piano que lamentablemente se veía muy de formación básica, no era para aprender a acompañar. Eso que sacó el maestro Fabio Martínez se estaba esperando hace 20 años, era una cuestión que se necesitaba, pero es que lo que era “valido” en su momento era lo extranjero.

El festival que hacíamos de música era el lugar en donde se le daba espacio a esas posibilidades musicales en igual nivel. El jazz, la música colombiana y la música clásica se reunían en un escenario en horizontalidad. Eso no pasaba en otras partes, entonces claro, ese festival tuvo una incidencia muy importante para que la gente quisiera venir, para que vinieran músicos como Jorge Velosa, que dijeran “voy a la Universidad, me dieron un espacio en la universidad”. Esto ahora es normal pero antes no, que entraran a reconocerse sus saberes y a ser quienes son, no a sentirse menos, porque eso son cosas que no se dicen y se ven fácilmente, se entienden al ver eso que no es tangible pero que es identificar esas relaciones de poderes simbólicas en las que nos movemos en unos espacios sociales.

Lo otro que pasó también es que, dado que esas prácticas musicales sí estaban teniendo espacio acá, propiciaron el desarrollo de grupos musicales que se legitimaron en los concursos, por ejemplo *Impromptus*. Todos los que tuvimos tríos, pero por supuesto que tiene un antecedente. Es eso que no está explícito pero que sucede y que se valida acá, que le da fuerza para ir a otros lugares. Esa es una cuestión que yo me pregunto, ¿será que al momento de legitimarlo oficialmente, la música colombiana va a tener la misma fuerza de proyección? Cuando el *Festival el Nogal* (que era un festival que hacíamos los estudiantes) se instituyó, perdió fuerza.

Yo sé por las monografías con las que me he relacionado que hay una buena cantidad que le dan un reconocimiento académico a prácticas de músicas andinas sobre los instrumentos; tesis sobre tiple, sobre bandola, sobre *Nogal*, sobre la historia de los grupos, la de *Único trio* por ejemplo; que empiezan a darle importancia a las prácticas, eso me parece muy importante.

Otra persona que ha jugado un papel muy importante en la construcción de estatus académico del músico venido de este origen mestizo ha sido Eliecer Arenas, porque él empieza a hacer una reflexión a nivel epistemológico que en la academia hacía falta hacer y eso ayuda a explicar cómo en esos ámbitos intelectuales y conceptuales el por qué nosotros hemos tenido las tensiones que hemos tenido, porque las tensiones que vivimos quienes estamos en estos ámbitos salen en los festivales después del concierto, en los momentos en que estamos socializando. Pero para llegar a otros niveles de reflexión hay que tener todos esos andamiajes que muy pocas personas han podido tener para explicarlo y por eso es una fortuna tenerlo, que exista y que esté en la casa. Eliecer Arenas vivió parte de ese tránsito de las músicas,

tocó guitarra en *Impromptus* que también fue un grupo importante en eso. Esos grupos generaron un aporte muy valioso en esa coyuntura y lo mismo que *Nogal* fruto de esos momentos coyunturales.

Esto ha venido cambiando, pero hace unos años era tremendo y ser mujer ni te digo, eso era la otra situación. Eso solo lo podemos decir las mujeres que estuvimos en estas prácticas sobre todo en tiple y bandola. Por eso también el tema de la estudiantina tiene que ver con un nivel de profesionalidad, porque empieza a haber un nivel de exigencia y eso también se veía en la parte de darle un reconocimiento femenino a eso. En el uniforme de presentación era un esmoquin y entonces no había eso como de reivindicación de “hey, somos mujeres, usemos un vestido”. No nos sentíamos con la fuerza, éramos tímidas, teníamos como susto de exponer nuestra feminidad en esos ámbitos porque mayoritariamente era masculino como siempre.

Sí hubo otros desarrollos como *Pentagrama Latinoamericano* que es como un hijo de la *Estudiantina Bochica*, en donde había un repertorio menos académico. Era un poco como ese otro grupo instrumental que tuvo un desarrollo muy valioso, lo que pasaba es que el repertorio que tenían era un poco más popular en cuanto a piezas colombianas, entonces eso generaba una distinción muy fuerte porque es que en *Nogal* tocábamos música mucho más elaborada. Ahora eso ya no se siente tan así, pero en su momento el repertorio también marcó un lugar, una posición desde donde los demás te validen.

Para *Nogal* su lucha simbólica fue reconocer esa profesionalidad del ejercicio de esos instrumentos y con esas músicas entonces, cuando ya se agotó un lugar y no

se pudo transitar a otro, vinieron los desarrollos de músicas de cámara; de cuartetos y tríos. Yo creo que parte de seguir la historia de eso tiene que ver con los recorridos de personas derivadas de *Nogal*. En mi caso yo tuve un trio con el que hice un recorrido importante que fue *Colombita*.

De todo esto que tú estás investigando se desprenden muchas más cosas y yo sé que parte del objetivo es centrarte en esa reflexión de la importancia. Yo creo que es importante y necesario recalcar que la Pedagógica ha sido ese lugar para experimentar y para traer aquello que no se reconoce en otras dimensiones. Aquí sí se le da valor a eso. Bandolitis surge justo por eso, por el reconocimiento de la institucionalidad que hay que generar. Sin duda yo no lo he hecho por el agradecimiento que me tengan que dar ni por buscar mis méritos o un reconocimiento público, ha sido puramente vocacional.

Muy bonito pensar el tema, eso que tu estas recogiendo le va a permitir a otro relacionarse con esa historia, muy bonito que pase eso.

Entrevista personal a Mauricio Rangel, realizada el 18 de julio de 2019.

Yo había empezado mis estudios musicales en el Básico del Conservatorio de la Nacional. Yo estudiaba arquitectura, estudié siete semestres de arquitectura y tenía tres rumbos en ese momento, que todos son igual de importantes y todos tenían un futuro de vida; la arquitectura, estaba en el Conservatorio haciendo las básicas y jugaba futbol con la tercera división de Millonarios. Sucedió algo en mi vida que me marcó como pedagogo así que dejo tirada la carrera.

No tenía ni idea de cómo era el enfoque de la Pedagógica, yo pensé que era más para profesor y sí, en esa época tenía un poquito más de enfoque hacia lo pedagógico que hacia lo musical. Desde que llego encuentro dos mundos que aparentemente convivían muy bien pero no, eran dos mundos encontrados, que era el mundo pedagógico-humanístico con el mundo musical. Eso es histórico, en esa época era muy claro la dialéctica entre “vamos a ser pedagogos o vamos a ser músicos”.

Fernando León fue profesor de nosotros en el primer *Nogal* y en los primeros talleres instrumentales que son la antesala de todo lo que el maestro Oscar Santafé hoy hace, eso empezó por allí porque no había esa cátedra de orquesta de cuerdas colombianas, ni menos había bandola. Teníamos que estudiar tortuosamente el acordeón, porque era un instrumento que pedagógicamente teníamos que abordar como acordeonistas en todos los salones de clase y los que no sabíamos tocar acordeón, de malas. Y todo eso se mezclaba con nuestros profesores tanto de humanísticas como de música porque después de cada clase le robábamos un cuarto de hora o media hora a la clase y nos salíamos al patio a jugar microfútbol.

Karol Bermúdez decía: “muchachos, se los suplico, entren a clase y yo salgo a jugar con ustedes. Por favor, por favor, entren a clase y les prometo que si están media horita con nosotros salimos a jugar fútbol todos”. Teníamos cinco o seis equipos de fútbol, cada equipo con un nombre musical y cada equipo tenía himno, nos parábamos y cantábamos el himno nacional, el himno de Bogotá y el himno de cada club. Era una maravilla, unos eran los de Jairo Rincón, otros eran los de Manuel Bernal, y las mujeres eran divididas en “las sensibles” y “las dominantes”. O de pronto Mauro

Serrano salía y decía “que más pasito el balón que le están pegando a los vidrios y no me dejan dictar clase de armonía”. Era un colegio pequeño, era un jardín infantil y los niños éramos nosotros y más niños eran nuestros profesores, aunque había ya de edad, pero había una familia musical siempre dentro de la dialéctica “vamos a ser pedagogos musicales o músicos profesionales”, siempre. Y tuvimos hasta huelgas estudiantiles por eso, porque los músicos no queríamos más materias o no querían, a mí me encantaban y los que querían estudiar pedagogía musical no querían tanta música y resulta que ambos estaban ahí.

Impromptus es iniciativa mía. No tenía que presentarle a la Universidad una cátedra musical ni una formación de grupos, sino que yo quería que sonaran las cosas y hago un grupo que se llama *Amanecer*, que es el primer *Impromptus*. Lo hago con Patricia Rico, Diego Pereira (hermano de Ada Ivonne), lo hago con Eliecer Arenas, con Charito Acuña que fue compañera de nosotros. Y hago un grupo de música brasilera y de baladas. Le tenía yo no sé si respeto o pavor a hacer música andina colombiana habiéndola oído toda y habiéndola tocado, porque ese apellido Rangel pesaba muchísimo. Entonces en la Universidad Pedagógica Nacional duré muchos semestres, tres o cuatro semestres tal vez, en que de vainas metía un bambuco por ahí en un repertorio de mis grupos.

Me acuerdo de que el primero que me arriesgué a arreglar y les gustó mucho fue “*La mejora*” de León Cardona, además que el lenguaje de León era muy a lo que yo trabajaba; acordes disonantes, cositas interesantes. En ese momento nos llaman en 1985 para un concierto. Se tertuliaba maravilloso, pero se hacía música colombiana a la vez y Ada Ivonne gana el Festival de la Canción en la Universidad como cantante

y en ese momento la conozco, yo la había visto a ella por ahí saltando, pero en ese momento me pide que la acompañe como guitarrista solista en el Festival, en el primer *Festival de la UPN* en 1985. El jurado era Arnulfo Briceño, Guillermo Félix, Mauro Serrano, el invitado de honor era Arnulfo. Y a Ada Ivonne le enseñé dos baladas y gana el festival. Y entonces ese festival nos daba la oportunidad de representar a la pedagógica en el ASCUM de Bogotá que era en la Tadeo, y en ese festival de la Tadeo yo llamo a mi primer *Impromptus* y les hago unos arreglos de baladitas y cosas. Ese festival también lo ganamos y nos daba el derecho a participar en el Nacional de Pereira y resulta que le decimos a la profe Nelly “ganamos Nelly y necesitamos una pianista”, respondió “¡yo toco piano!” y Nelly es la primer pianista de *Impromptus* y entonces Nelly nos acompaña. Me exigían un tema de música colombiana y decidí hacerlo con bandola y Fernando León dice “yo les toco bandola”. Tenemos las fotos y la grabación de una época maravillosa comenzando *Impromptus* que es Nelly Vargas tocando el piano, Fernando León tocando la bandola, Eliecer Arenas, Diego Pereira, Martín Pereira, María de Paz Luna, Ada Ivonne y yo. Esa vez quedamos de segundos en el festival de Pereira y nos llaman a la UIS a hacer música colombiana. Mas o menos es eso, ahí me di cuenta de que la música colombiana estaba todavía en mí, había estado siempre, pero que ya no le tenía como el pavor y también lo empezamos a sentir cuando vimos a *Nueva Cultura* de Jorge Sossa. Ellos eran de unos semestres anteriores a nosotros. Estaba *Nueva Cultura* y esos grupos que nos abrieron el camino también porque ellos ya venían trabajando música colombiana y arrancamos.

Cuando aparece Samuel Bedoya, aparece una persona que tenía muy claro el asunto de la música tradicional. Por eso con Néstor Lambuley y con Jorge Sossa años

después de haberme graduado, hacemos el programa de la ASAB, porque Samuel que en paz descansa llevaba muchos años organizando lo desorganizado. Para mí, Samuel es el primer pedagogo musical en Colombia que tiene claro que la música popular no se puede quedar en el simplemente “oigamos y reproduzcamos”. Esa es la diferencia, él decía “esta es la estructura de la música llanera en cuanto a golpes recios, golpes criollos...” y la tenía tanto elaborada como estructura. Otro de los talleres de Samuel era donde hacíamos arreglos polifónicos que a mí me envenenaron el espíritu maravillosamente con esquemas hechos por él y lo mismo en las músicas andinas. Su pasión era la música llanera y la música vocal llanera era espectacular.

También recuerdo al coro *Achuenti*, que era el grupo de nuestro amigo Alejandro Mantilla. Un coro que también fue experimental de nuestra música colombiana de la época.

Si hay algo que hizo la Pedagógica para la música andina colombiana, y no de Bogotá, del país, fue un lenguaje. Todos hablamos, cada uno con su estilo, un lenguaje similar y una concepción de nuestra música andina colombiana tan similar que a veces hasta lo malo no lo copiamos en el sentido en que nos falta más empresa, más empuje para mostrar que lo nuestro es maravillosamente espectacular. Todos, y puedo nombrar casi cuarenta, somos una estructura musical que nacía a partir de esa dialéctica entre lo pedagógico y lo musical, esa dialéctica que había entre que para qué sirve la música andina colombiana y qué linda que es y cuestiones como “¿esa vaina si nos dará de comer?”.

Empiezo a pensar mirando para atrás en quienes me formaron y me siento agradecido con ellos, cada uno dentro de su metodología. Yo creo que en la Pedagógica fue una de las grandes fortalezas en ese momento de nuestros profes y es que, aunque tenían que presentar un currículo y una sistematización semestral de todos los contenidos en cada semestre hasta llegar a decimo semestre, nunca fueron camisa de fuerza para ellos. Naturalmente hay algunos de ellos que por su formación escolástica lo siguen haciendo, pero en su gran porcentaje todos lo que acabamos de nombrar rompieron esos esquemas porque eran artistas, porque no eran profesores de música solamente sino pedagogos absolutos. Eran artistas, creativos, y nosotros pudimos tener ese contacto con ellos.

Esto es una forma de vida y para tu generación y todas las generaciones que vienen después de la tuya es importante todo lo que estás haciendo y para la Pedagógica es importantísimo tener una memoria de los procesos musicales.

Entrevista personal a Jorge Sossa, realizada el 10 de agosto de 2019.

Nosotros entramos a la Pedagógica en 1980, digo nosotros por el grupo de canciones populares *Nueva Cultura*. Estábamos en un proceso de pensar y repensar las músicas tradicionales y una de las líneas de actividad que nos planteamos era entrar al proceso universitario para formarnos más. Nosotros veníamos de diferentes procesos académicos y pensábamos en ese entonces que la Pedagógica era como la alternativa más asequible, porque no había pregrados en ese momento, era el Conservatorio de la Universidad Nacional o Universidad Pedagógica.

Yo en algún momento cumplí como uno de los líderes estudiantiles del momento y nuestro grupo era invitado a participar en actividades académicas haciendo talleres sobre las músicas andinas en general y en conciertos que organizaba la universidad. Entonces digamos que la música andina era uno de nuestros núcleos importantes. Por esa época estábamos grabando el primer disco que fue en 1980 que se llama “*Nuestra cosecha*” y en el 82 hicimos otros que se llamaba “*Adelante torbellino*”, esto mientras estudiábamos.

Yo me retiro en el 83, mis dos compañeros se gradúan; Néstor y Leonor como pedagogos musicales. Yo me retiro por una decisión personal de dedicarme fundamentalmente al grupo y sentí que había ciertas tensiones con la estructura académica. Sigo muy cercano a la Universidad, digamos que ese nexo nunca se rompió, ahí siempre hubo algún ligue, aun hoy día.

Nosotros teníamos una propuesta interesante, novedosa, porque tenía mucha cercanía de lo campesino, habíamos ido a aprender de los campesinos de Vélez, de diferentes regiones del Huila, teníamos toda la fuerza juvenil muy cimentada en la riqueza tradicional. Cuando llegamos a la Pedagógica había una propuesta muy fuerte del grupo, entonces nuestra presencia en la Universidad fue ciertamente incidente, amén de lo que fuimos aprendiendo de los procesos que fuimos estudiando que ya te contaré.

Digamos que abrían como tres líneas de docentes en ese entonces; una es la de los profesores de las humanidades, aquellos que proponían el movimiento del pensamiento crítico. Entre otros estaba Daniel Nieto, quien era director del Departamento. Otra línea sería la de los profesores más cercanos a la disciplina

propiamente dicha de la pedagógica: Gloria Valencia, Nelly Vargas y otros. Y por último los profesores de instrumento; Karol Bermúdez, Lácides Romero, por nombrar algunos.

Junto a egresados de la Pedagógica estuve en el desarrollo del plan piloto que constituyó la ASAB. En el año 94 se nos muere nuestro coordinador que dirigía el programa que es Samuel Bedoya, muere prematuramente a sus 47 años, fue un golpe muy fuerte. Alejandro Mantilla antes de comenzar todo el proceso que construimos, él toma la decisión de irse para el Ministerio de Cultura, una decisión totalmente respetable, yo en ese momento confieso que la cuestioné pero la presencia de Alejandro en el Ministerio trazó una línea muy importante que deviene en lo que fue el Plan Nacional de Música para la Convivencia, de gran impacto y huella en todo lo que es el proceso de las músicas tradicionales y populares en el país; y además de otras prácticas, pero señalo con énfasis eso.

Entrevista personal a Eliecer Arenas, realizada el 22 de julio de 2019.

Le puedo contar que esta casona de la calle 78 ha sido por mucho tiempo un eje fundamental del cultivo, preservación y renovación de la música andina colombiana y eso tiene que ver con factores históricos.

Por mucho tiempo el Conservatorio Nacional era la gran institución educadora de la música en el país. la Universidad Pedagógica y el Conservatorio eran las únicas opciones durante mucho tiempo. El Conservatorio siempre tuvo una actitud muy reacia a todo lo que tuviera que ver con lo popular y en contraste la educación que se brindaba en el Nogal, que siempre ha estado muy interesado en dialogar con la

realidad de la gente, fue mucho más sensible a la música andina que era una música que claramente tenía un arraigo mucho más cotidiano en una ciudad como Bogotá.

Entonces desde el principio hubo un clima muy favorable a esas manifestaciones. En el IPN trabajaba Luis Enrique Rojas, que tenía un proyecto educativo muy serio y que se hizo muy famoso, fue muy importante y prestigioso en donde había orquestas, estudiantinas, coros en donde la música andina siempre fue vista como un recurso muy serio e interesante de formación. Insisto en contraste con el Conservatorio que lo veía con cierto desdén.

La Bogotá de este tiempo tenía dos grandes núcleos formadores en música andina: la Academia Luis A. Calvo y la Academia Emilio Murillo. Dos instituciones de educación no formal que tenían la característica principal que las músicas populares eran el centro de su atención. Allí estuvieron gente muy importante y fueron centros formativos sin los cuales no se puede explicar lo que va a pasar luego ni en el Nogal, ni en la ciudad, ni en el país. Allí estuvo gente tan importante como Gentil Montaña, Aicardo Muñoz, Fidel Álvarez, Luis Fernando León y cientos y cientos de estudiantes y muchos otros maestros que formaron una cultura de la música andina que operaba como una alternativa muy interesante que le gustaba la música de la ciudad. Sin embargo, en términos de universitarios, el Nogal era el más sensible.

Cuando yo llego en los años 80 al Nogal, encuentro un ambiente muy favorable para esa música como quiera que había en la planta de maestros un equipo de gente muy reconocida como cultor y como autoridad de la música andina. Estoy hablando por ejemplo en la bandola y era profesor además de tiple, el maestro Ernesto Sánchez,

uno de los más importantes bandolistas que hemos tenido, fue una pieza fundamental de la sonoridad del *Conjunto Granadino*, hombre que se hizo muy famoso además por la capacidad que tenía para hacer una bandola con recursos armónicos, con dobles cuerdas y con acordes, una bandola llena de armonía. Eso no se veía y todavía no se ve tanto. Fue una escuela muy particular, creo que todavía los nuevos bandolistas no han aprovechado lo suficiente el legado de ese viejo increíble. Pues era nuestro maestro de bandola y de tiple y el profesor de guitarra era Gentil Montaña Albarracín junto con otros profesores. Pero Gentil Montaña tenía esa aura majestuosa y también estaba el maestro Fernando León. Esa gente tenía un aura muy especial, especialmente Gentil Montaña y Fernando León puesto que tenían un virtuosismo fuera de toda duda, pero una sabiduría musical que resaltaba a primera vista en varias cosas. Primero en la espontaneidad, era gente que tenía una musicalidad que era desbordante entonces uno los veía todo el tiempo disponibles para tocar. Uno no encuentra eso en las escuelas de música tanto, los maestros disponibles para estar tocando. Y estos maestros nos mostraron que había que estar disponible para tocar y uno veían esos músicos haciendo música real, la veía uno improvisar ahí.

Yo recuerdo una vez que encontré a Fernando León jugando, literalmente jugando con Gentil Montaña con una guitarra diciendo “haber, *“Me llevarás en tí”* con la melodía en la tercera cuerda”. Era una ociosidad, pero una ociosidad absolutamente creativa, maravillosa y uno de niño (yo era un niño de 17 años) pues no vivía sino asombrado de ver el aura que estaba detrás de esos señores.

Pues muy pronto esa gente pues ejerció una influencia muy fuerte en nosotros porque mientras los otros músicos nunca tocaban estos tipos estaban ahí y eran

geniales. Entonces Marta Enna Rodríguez, que era la directora del Departamento en su momento, le pidió a Fernando León que organizara una agrupación para un evento de la universidad y él hizo un cuarteto que más tarde sería la base de uno de los más importantes cuartetos que ha tenido la historia de este país que se llama *Cuatro Palos* que usted lo puede escuchar en dos discos bellísimos, especialmente un disco que se llama *“Ahora sí”* que merece mucho la pena y que sigue siendo fresquito y hermoso.

Ahí está un grupo de niños, porque éramos todos chiquiticos; 17, 18 años, que le pararon bolas al maestro y el maestro sintió que estos muchachos querían hacerse profesionales y empezó a reunirlos y a hacer arreglos y Fernando León siempre ha tenido una cualidad muy importante y es que escribe rico para el instrumento entonces si usted toca guitarra usted siente que está bien hecho eso para su guitarra y entonces es llamativo para usted, es rico. Si usted toca el tiple usted siente que el tipo conoce el lenguaje y es interesante lo que le pone a hacer y además el conjunto de las cosas era musicalmente muy luminoso. Fernando León no en vano luego, ya estoy hablando ya 30 años después, hoy ya sabemos que estaba construyendo un momento muy importante en la historia de la música andina, pero en ese momento era alguien que componía, que hacía arreglos de un día pa’ otro, de una gentileza y de una generosidad pero además arreglos absolutamente geniales que uno nunca había oído, que fueran tan efectivos, tan hermosos, tan bien hechos y tan ricos de tocar y tan ricos de escuchar. Eso se regó como una plaga y aquí se hizo la *Orquesta de Cuerdas Nogal*, que llegó a tener una nómina muy importante. No era una estudiantina, era una orquesta de cuerdas que se planteó desafíos técnicos y musicales muy importantes como reducir muchas de las obras que algunos músicos

habían escrito para orquesta sinfónica pero con aires nacionales y el maestro León regresarla a los instrumentos originales sin dejar, sin cambiar el discurso musical. Eso fue una cosa inspiradora, los arreglos que hizo para la *Orquesta Nogal*. Generó un ambiente de que aquí estaba pasando cosas creativas y ricas.

Yo era estudiante en ese momento y ahí apareció el *Trio Ancestro*, y en ese mismo momento *Impromptus* apareció como “nosotros queremos hacer lo mismo que hace *Nogal* pero en la cosa vocal”, entonces empezamos a entender que Fernando León hacía lo que hacía porque era un hombre que tenía una visión de la música mucho más generosa, era una música andina no alimentada apunta de solo bambucos y pasillos, era una música andina que conocía profundamente la música clásica, que conocía los cuartetos, que conocía la música latinoamericana pero a profundidad. Era bellissimo encontrar a Fernando León en tardes porque aquí era una época muy bohemia, entonces pasábamos tardes tocando boleros de los *Panchos* y él se sabía todas las introducciones de todo y luego pasaban a la música ecuatoriana, a la música peruana y a la música argentina. Entonces era un ambiente en donde uno decía “¡que rico!”.

Ahí empecé yo con mis amigos Mauricio Rangel, Ada Ivonne Pereira, Diego Pereira, Martin Pereira, a decir: “necesitamos oír otras cosas”. Empezamos a oír mucha música venezolana porque Mauricio Rangel la tenía y se creó un ambiente absolutamente, un caldo de cultivo pues absolutamente increíble.

Nos dio por meternos a trabajar durísimo, todos trabajamos muy duro, éramos muy malos estudiantes en el sentido en que sabíamos que la universidad era una cosa

interesante pero que la vida estaba era afuera y que la música era otra cosa que el solfeo y que esas cosas. Toda esa generación es muy parecida en eso, es gente con mucha pasión, con mucha claridad conceptual. Fuimos desobedientes en términos del orden y nos juntaba la música andina, las ganas de hacer música real, viva, música de verdad hecha para la gente y desde la gente pero con rigor y nos juntaba la pasión por el fútbol. Toda esa manada de gente era futbolera, enfermiza, hicimos campeonatos mundiales Nogal, y fueron muy famosos, además Karol Bermúdez jugaba fútbol en ese momento con nosotros. Los profesores salían y decían: “vengan, vengan a la clase de solfeo” y nosotros respondíamos: “No, terminemos el partido y ya vamos”. Era una cosa bastante incluso atrevida diría yo y una bohemia muy fuerte relacionada con una necesidad espiritual de crear cosas. Nosotros estábamos diciendo “Vamos a hacer una sonoridad que no exista en la música andina”, entonces empezamos a oír el *Quinteto Dalmar*, todo lo vocal, pero empezamos a oír lo vocal de lo venezolano y de lo brasilero. Yo llegaba aquí muy trasnochado porque nos pasábamos noches enteras oyendo bossa-nova.

En resumen, Nogal ha sido un centro de protección y proyección de la música andina sin lugar a duda, por eso no es en vano que luego aparece Fernando León como profesor de bandola, luego entra el increíble maestro, el increíble ser humano que es Fabián Forero, luego lo reemplaza el espeluznante virtuoso, ser humano, gestor y genio de la bandola que es Diego Saboya. También empieza una escuela del tiple a partir de Oscar Santafé.

Y por el otro lado, todo el tiempo ha habido una sensibilidad hacia lo andino. Hubo una época donde se cerró un poco a eso, una época en que el enfoque de la

carrera fue más conservatorial y eso se perdió un poco pero luego vino un resurgimiento muy fuerte como es el de ahora, yo creo que es un momento muy bello. Tenemos a Oscar; tenemos al maestro Edwin, conocedor absoluto de la tradición; al maestro Mario Riveros, un guitarrista conocedor de las músicas populares de manera muy profunda. Tenemos músicos de vientos que aman esa música, que la han hecho bien, tenemos siempre a la mano al profesor Aguilar, una persona que siempre pone lo andino, lo colombiano en un primer plano muy importante además es un hombre muy conocedor, fue uno de los gestores y acompañante íntimo de Gentil Montaña en la creación de toda su obra, un gran tiplista, un gran músico y un hombre con un apasionamiento por la música andina muy importante y para mí es una pieza clave de ese ambiente favorable hacia lo andino.

La música andina siempre ha estado, siempre ha habido la posibilidad de que esa música esté presente. Tenemos además a uno de los compositores más importantes de estas músicas en el país que se llama Germán Darío Pérez. Yo siempre digo que cuando mis estudiantes le estén contando a sus nietos que estudiaron en el Nogal van a decir: “en esa época estaba por ahí el maestro Germán Darío”, porque cuando este país se olvide de todos, nadie se va a acordar de los que hacen alaraca y los que son muy orgullosos o soberbios, de esos nadie se va a acordar, se van a acordar de ese que no habla con nadie casi porque la gente no sabe que existe, los nietos de mis nietos sabrán que Germán Darío Pérez existió, ya hizo historia.

Entonces yo creo que es un momento muy especial del Nogal, creo que el Nogal es un nicho muy importante para la historia de la música andina. Pudiera serlo

más, pero eso es lo que hay. Siempre ha habido unas resistencias ante lo popular a pesar de que aquí es un nicho en donde se ha defendido y se ha hecho gran música, siempre todavía hay cierto prejuicio en ciertas personas aún hoy, algunos quieren negar esa historia o no darle importancia, pero lo cierto es que este ha sido un centro absolutamente fundamental de desarrollos importantes de la música andina y en general de la presencia de lo popular en el sistema universitario.

La década del 80 es la década, porque aparece *Nogal* y luego se multiplica eso como una plaga porque la gente empieza a decir “esa música está viva, que ricura de música, los recursos armónicos, el despliegue técnico...” La gente antes de *Nogal* tocaba tiple y bandola pero después de *Nogal* la gente empiezan a decir “yo soy bandolista, soy tiplista”, porque ya empieza a haber otra dimensión, por eso ahoritica se puede estudiar bandola en la maestría de la Javeriana, porque hemos podido introducirla ya como un instrumento de maestría al igual que el tiple, porque hemos logrado convencer al sistema universitario de las bondades que tiene todo este ejercicio, pero esto no hubiera podido pasar sino pasa *Nogal*, sino pasa el *trío Ancestro*, sino pasa *Cuatro Palos* y sino pasa toda la cantidad de tríos que se empiezan a multiplicar por todo el país a propósito de esa sonoridad, porque es lo que eso despierta, es un interés y empiezan a decir “¿Qué es esto? Yo quiero tocar así”

Nunca antes hemos tenido tantos niños tocando bandola, nunca habíamos tenido tanto nivel en los instrumentos, nunca habíamos tenido tantos repertorios, nunca habíamos tenido tantos discos, nunca hemos tenido tantos concursos. Vivimos en un momento muy agitado, muy importante, muy fuerte de la presencia de lo andino,

pero además en general de una presencia cada vez mayor, lenta para mi gusto, muy lenta, pero indudable de lo popular en el sistema universitario.

Yo trabajo en la Maestría de Músicas Colombianas del Bosque donde usted puede estudiar las músicas de las costas, las llaneras, las andinas, composición basado en músicas tradicionales y el estudio de esas músicas. Eso no era posible hace un tiempo pero esta generación del *Nogal*, por ser gente que se forma no solamente como músicos, entre todos ellos estoy yo, está Jorge Arbeláez que ha sido director de la red de escuelas de música de Medellín, que ha sido uno de los impulsores de batuta, de los Clanes. Estaba Leonardo Garzón que fue gerente de música de Bogotá. O sea, es una generación que ha tenido una influencia muy fuerte, yo estuve en el Ministerio de Cultura trabajando en investigación. Es una generación que tenía la mezcla entre una vocación y un rigor musicales, con una amplitud que siempre ofrece el *Nogal*. Es que mientras el conservatorio lo lleva a uno en una única dirección, el *Nogal* siempre ofrece un panorama humanístico, solo que los estudiantes influenciados por muchos maestros creen que eso los distrae de lo musical y lo que hemos visto nosotros por nuestra propia experiencia es que no es un distractor, sino que es justamente lo que nos hace distintos y lo que le da aportes al país porque lo que está en juego es ¿qué es lo que conceptualmente pasa? y hemos podido tener las capacidades. Esta generación, insisto, hay más gente ahí, algunos compañeros del *Nogal* se fueron a abrir programas universitarios en otras partes. Esa generación fue una generación cultivada, porque nosotros lo que nos diferenciaría de otra generación es que vimos que en lo humanístico estaba la riqueza que hacía la

diferencia, creo que hasta ahora no hemos vuelto a tener una generación que diga “aquí hay algo muy potente y voy a pararle bolas en serio, como una prioridad”.

En general la gente ve eso como “voy a ver la pedagogía y lo humanístico porque toca pero yo lo que quiero es tocar”, nosotros decíamos “no, yo toco por fuera. La universidad es para construir un pensamiento, la universidad es valiosa porque universaliza mi pensamiento. Yo vengo de un pensamiento local, de mi casa, de mi pueblo y aquí entro a tener una visión universal”. Eso fue lo que nos regaló ese contacto humanístico, creo que esa es una distinción generacional que es importante y que creo que ya indudablemente hizo una mella muy grande.

Entrevista personal a Ciro Leal, realizada el 26 de abril de 2019.

Yo realmente creo que la música colombiana no está organizada ni sistematizada. La gran mayoría de los profesores de piano no tocan música colombiana; no la conocen a profundidad, no es un oficio de toda la vida en donde nacimos y crecimos en este ambiente musical de la música colombiana.

Porque la música clásica está ahí, mientras que la música colombiana no, hay que estar en un entorno específico y dar con las personas específicas. El fuerte de los profesores es la música clásica e incluso piensan que no es importante estudiar estas músicas.

Me parece que en una institución como ésta debería ser de rigor, de importancia suprema, profundizar en la música popular colombiana, pero no se cree que sea importante tocar música colombiana. En la Universidad Pedagógica Nacional se ha

hecho música colombiana por montones. Los grandes premios de todos los festivales en Colombia eran grupos de la Pedagógica o había alguien de la misma, pero la Universidad no considera que eso sea importante, el nombre de la Universidad queda por lo alto, pero ¿qué está haciendo la Universidad para conservar eso? Está la Orquesta Típica, el profesor de tiple y bandola, pero falta demasiado.

Es súper importante sistematizar la enseñanza de eso, pero es un grave problema cuando los profesores no manejan esos lenguajes. La maestra Ruth Marulanda incluso no me enseñó música colombiana aquí en la Universidad sino me enseñaba repertorio clásico, yo lo viví como estudiante.

Por rigor, los músicos de cada país deben tocar sus músicas. Hay mucha inquietud por nuestro acervo musical de parte de los estudiantes, pero hay un completo desconocimiento de nuestras músicas. No se le da la suficiente importancia a la música colombiana, por el mismo desconocimiento que tienen los profesores con estas músicas; porque es que en todo lado se forma desde la tradicional europea.

La insignia de la Pedagógica debería ser propender por la música colombiana, aquí hubo directores que apoyaron estas músicas.

Entrevista personal a Fernando Parada, realizada el 9 de junio del 2019.

Bueno, desde mi llegada al Departamento de música a finales de 1996, recuerdo dos agrupaciones que interpretaban música andina. Una fue la denominada Orquesta de Cuerdas “*El Nogal*”; integrada por tiplistas, guitarristas y bandolistas, fundada a finales de los años 80s por el maestro Fernando León Rengifo; la otra, se

denominaba en su momento *la estudiantina*, agrupación también integrada por cuerdas pulsadas, como guitarras, tiples y bandolas. La primera fue legada por el maestro León Rengifo a sus estudiantes, pero debido a que ellos fueron saliendo al finalizar su carrera, esta fue desapareciendo por sustracción de materia, recuerdo como continuadora de esta agrupación a la maestra Dora Carolina Rojas, estudiante en su momento, hoy docente de la licenciatura en música. Respecto de la estudiantina, recuerdo como uno de sus directores del momento al maestro Pinzón, luego ejerció como director el maestro Mauricio Rodríguez –tiplista- y después el maestro Oscar Santafé, quien le ha venido introduciendo cambios como la transformación en la *Orquesta Típica*, hoy vigente y dirigida por él mismo. Esta última en sus inicios estaba conformada por un grupo pequeño, era como una orquesta de cámara, hoy cuenta aproximadamente entre veinticinco a treinta músicos, quienes interpretan a parte de las cuerdas antes mencionadas, instrumentos de diversa percusión, contrabajo y vientos como flauta travesa, entre otros.

También dentro de los últimos diez años podemos situar la creación de la *orquesta de bandolas*, primeramente bajo la dirección del maestro Fabián Forero, su fundador, y hoy continuada esta agrupación bajo la dirección del maestro Diego Saboya.

Resulta ineludible el mencionar la creación de los festivales nacionales de guitarra, tiple y bandola, además de los múltiples encuentros realizados por la Universidad Pedagógica Nacional. En este orden, a pesar de que la guitarra es instrumento central de la música andina, no necesariamente los festivales han tenido este género en sus distintas versiones, por el origen de este instrumento y su

versatilidad. No obstante, los festivales de tiple y bandola abanderados por los maestros Oscar Santafé y Diego Saboya, respectivamente, necesariamente han tenido como esencia la interpretación de la música andina y el intercambio e integración cultural en la materia con el resto de las regiones del país.

Considero importante mencionar los nombres de estudiantes destacados, intérpretes de música andina, como hoy Mateo Patiño, entre otros, igual que varios anteriores a ellos, hoy grandes maestros.