

Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla:
La mano de vuelta para los descendientes del colono del Sumapaz

Presentado por:
Catalina Arias Espinosa

Código: 202418005

Director:
Maestro Manuel Antonio Hernández Martínez

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas Artes,
Maestría en Arte, Educación y Cultura.

Bogotá
2025

Tabla de contenido

<i>Introducción</i>	8
<i>Delimitación</i>	12
Pregunta	17
Objetivos	17
Objetivo General	17
Objetivos Específicos	18
Justificación	19
<i>Antecedentes</i>	22
Conflicto armado en el Sumapaz	22
El arte como aporte a la reconstrucción del tejido social	23
Educación artística rural	26
El concierto didáctico	28
La Rumba Criolla	30
<i>Marco Referencial</i>	35
Contexto sociohistórico de la provincia del Sumapaz	35
El territorio que nos une	36
Números que laten: Sumapaceños entre montaña y ciudad.....	37
Generalidades culturales: arraigo, memoria y encuentro	38
Recorrido histórico: entre la lucha por la tierra y el conflicto armado	39
Las revoluciones agrarias y la génesis de la identidad campesina (1919-1948)	39
Los colonos versus los terratenientes (1910-1948)	40
La mano de vuelta: la solidaridad como acto de resistencia	41
El papel del Diario Claridad en la educación popular campesina	42
La violencia bipartidista: del asesinato de Gaitán a la resistencia armada	45

La provincia del Sumapaz: “zona roja”	46
Los caminos hacia la tregua	48
Cuando se arma la fiesta en 2/4: Aproximación histórica y musical a la Rumba Criolla en el Sumapaz	49
Historia	52
Emilio Sierra Baquero: el cantor de la mujer y el paisaje fusagasugueño	59
Milcíades Garavito Wheeler	64
Generalidades interpretativas de la Rumba Criolla	70
Reconstruir lo fragmentado: el dispositivo artístico como fundamento del impacto cultural y educativo rural	81
Fracturas del tejido social y daños socioculturales.....	84
Procesos de reconstrucción: Imaginación moral y participación intergeneracional	86
Educación artística rural: diálogos entre Reconstruccionismo, decolonialidad, descolonialidad y pedagogía crítica	89
El concierto didáctico como dispositivo interdisciplinar de resignificación rural	96
El concierto didáctico: resignificación del dispositivo.....	97
Interdisciplinariedad y co-creación colectiva.....	98
<i>Marco metodológico.....</i>	101
Características del diseño metodológico	102
Investigación+creación	103
Investigación+creación en la práctica artística	105
La sistematización de experiencias	116
Actores.....	117
Fases metodológicas de la sistematización según Jara (2018)	118
Primer tiempo: el punto de partida:	118
Preproducción	119
Aplicación	123
Postproducción	123

Segundo tiempo: formular un plan de sistematización	126
Tercer tiempo: recuperación del proceso vivido	127
Fuentes y procedimientos de análisis	133
Estrategia de triangulación	133
Cuarto tiempo: las reflexiones de fondo	134
Quinto tiempo: los puntos de llegada	134
<i>Resultados.....</i>	<i>136</i>
Preproducción.....	137
Aplicación	146
Postproducción	161
<i>Conclusiones.....</i>	<i>176</i>
<i>Bibliografía</i>	<i>181</i>
<i>Anexos</i>	<i>192</i>

Índice de figuras

Figura 1. <i>Don Marcelino Rodríguez, intérprete de la hoja de naranjo, oriundo de la vereda Azafranal.</i>	14
Figura 2. <i>Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla, sexta versión. IERD Agua Bonita, Silvania-Cundinamarca. Octubre 31 de 2024.</i>	21
Figura 3: <i>Portada del LP "Qué Sabroso...!" de Emilio Sierra y su Orquesta.</i>	32
Figura 4. <i>Contraportada del LP "Qué Sabroso...!" de Emilio Sierra y su Orquesta.</i>	32
Figura 5. <i>Mapa de la provincia del Sumapaz.</i>	36
Figura 6. <i>Número de veredas por municipio en la provincia del Sumapaz.</i>	38
Figura 7. <i>Diario Claridad, edición del 5 de junio de 1933.</i>	43
Figura 8. <i>Monumento a la Revolución Agraria en Silvania-Cundinamarca.</i>	45
Figura 9: <i>Ordenanza 14 de 1994 por la cual se adopta a la Rumba Criolla como aire folclórico del departamento de Cundinamarca.</i>	50
Figura 10. <i>Partitura "¡Vivan los novios! -Rumba Criolla de Emilio Sierra Baquero.</i>	56
Figura 11. <i>Cortina radial programa hora de los novios.</i>	57
Figura 12. <i>Emilio Sierra Baquero.</i>	59
Figura 13. <i>LP-De Cundinamarca para Colombia-parte posterior.</i>	60
Figura 14. <i>Disco formato 78 revoluciones tema Vivan los Novios.</i>	61
Figura 15. <i>Emilio Sierra en Bogotá.</i>	62
Figura 16. <i>Recorte de periódico nota "El natalicio de Emilio Sierra"</i>	63
Figura 17. <i>Milcíades Garavito Wheeler.</i>	64
Figura 18. <i>Orquesta Garavito (Milcíades Garavito en el centro).</i>	65
Figura 19. <i>Portada de la partitura de "Mariquiteña" Rumba Criolla de Milcíades Garavito.</i>	66
Figura 20. <i>Portada partitura "La loca Margarita"-Rumba Criolla de Milcíades Garavito.</i>	68
Figura 21. <i>Portada de la partitura "Margarita se fue al cielo"</i>	68
Figura 22. <i>Contraportada del disco LP "De la mano por el viejo Bogotá"</i>	69
Figura 23. <i>Portada Disco LP "De la....."</i>	69
Figura 24. <i>Fragmento pate inicial ¡Vivan los novios!, Rumba Criolla de Emilio Sierra.</i>	71
Figura 25. <i>Fragmento la Fusagasugueña, Rumba Criolla de Emilio Sierra.</i>	72
Figura 26. <i>Fragmento Alegres Bailemos, Rumba Criolla de Emilio Sierra.</i>	72
Figura 27. <i>Evidencia sincopa caudal ¡Vivan los novios!, Rumba Criolla de Emilio Sierra.</i>	74
Figura 28. <i>Afiche primera edición Festival Nacional de Intérpretes y Compositores de la Rumba Criolla Emilio Sierra Baquero.</i>	76
Figura 29. <i>Afiche X versión del Festival Nacional de Intérpretes y Compositores Emilio Sierra Baquero, Homenaje al Maestro Dídimo Cubillos.</i>	77

Figura 30. Afiche XVIII versión del Festival Nacional de Intérpretes y Compositores Emilio Sierra Baquero.	78
Figura 31. Estructura del tejido social.	83
Figura 32. Partitura de la obra "la fusagasugueña" de Emilio Sierra Baquero.	105
Figura 33. Versión para trío típico de "La fusagasugueña" a partir de la partitura original.	106
Figura 34. Ensayo de bailarines.	107
Figura 35. Ensayo general bailarines y músicos.	107
Figura 36: Taller de percusión menor, maestro Felipe Saavedra.	109
Figura 37: Taller de coro, maestro Luis Carlos Bejarano.	109
Figura 38: Taller de danzas, maestra Leidy Viviana Ramos.	110
Figura 39: Taller de danzas con trajes.	110
Figura 40: Taller de pintura, representación de un colibrí.	111
Figura 41: Obra del colibrí finalizada.	111
Figura 42: Co-creación público intergeneracional concierto didáctico versión 6.	112
Figura 43: Organización para la interpretación de la obra Vivan los Novios, taller de percusión y coro.	112
.....	
Figura 44: Presentación de la obra Pim pam pum, taller de danzas.	113
Figura 45: Intervención equipo de pintores, maestro Dairo Beltrán y Vanesa Trejos.	113
Figura 46: Intervención de los participantes en la co-creación de la pintura.	114
Figura 47: Equipo audiovisual realizando la sincronización del audio y el video.	115
Figura 48. Carpetas con los proyectos presentados a las diversas convocatorias de estímulos.	120
Figura 49. Afiche versiones 1 y 2.	120
Figura 50. Afiche versión 6.	121
Figura 51. Afiche versiones 3, 4 y 5.	121
Figura 52. Distribución de los afiches de la versión 3, 4 y 5.	122
Figura 53. Instalación de los afiches en la vereda los Sauces.	122
Figura 54. Difusión de afiches en la vereda Santa Bárbara en Arbeláez.	123
Figura 55. Carpetas de los informes finales.	124
Figura 56. Matriz DOFA de los conciertos.	124
Figura 57: Línea del tiempo del proyecto.	128
Figura 58: Matriz de sistematización de experiencias.	130
Figura 59. Matriz diseñada para la formulación de las preguntas de la entrevista.	132
Figura 60. Carpeta de videos con entrevistas realizadas a los participantes durante la sexta versión del proyecto.	138
Figura 61. Miembros del Colectivo Artístico Emilio Sierra Baquero.	141

Figura 62: <i>Grupo de estudiantes de Subia en la muestra de la obra montada en el taller.</i>	143
Figura 63. <i>Niños portando gorras sexta versión.</i>	148
Figura 64. <i>Entrega de gorra y dulce a estudiantes y docente-Versión 4</i>	148
Figura 65. <i>Registro de la grabación del repertorio para los conciertos.</i>	149
Figura 66. <i>Registro fotográfico versión 1.</i>	151
Figura 67. <i>Registro fotográfico versión 2.</i>	152
Figura 68. <i>Registro fotográfico versión 3.</i>	153
Figura 69. <i>Registro fotográfico versión 4.</i>	154
Figura 70. <i>Registro fotográfico versión 5.</i>	155
Figura 71. <i>Taller de danza</i>	156
Figura 72. <i>Taller de pintura.</i>	157
Figura 73. <i>Taller música.</i>	157
Figura 74. <i>Co-creación de la pintura, concierto didáctico versión 6.</i>	158
Figura 75. <i>Formato planilla de asistencia.</i>	159
Figura 76. <i>Registro fotográfico versión 6.</i>	159
Figura 77. <i>Abuelitas de estudiantes que participaron en la sexta versión.</i>	163
Figura 78. <i>Estudiante de Arbeláez interpretando el tiple en la quinta versión.</i>	164
Figura 79. <i>Autorización de la realización del proyecto en San Bernardo.</i>	166
Figura 80. <i>Reconocimiento del proyecto, Sonidos para la Construcción de paz-</i>	169
Figura 81. <i>Evaluación de contenido de la postulación del proyecto al Portafolio Nacional de Estímulos</i> <i>2025.</i>	171

Índice de tablas

Tabla 1: <i>Síntesis segundo tiempo Jara (2018).</i>	126
--	-----

Introducción

Al igual que muchas comunidades y territorios de Colombia, la provincia del Sumapaz ha sido marcada por las profundas heridas del conflicto armado lo que llevó a la fractura de su tejido social y a la interrupción de la transmisión de sus tradiciones culturales.

El presente proyecto, nacido por la convicción y el sentido de pertenencia por nuestro territorio, sistematiza la experiencia de los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla*. Esta propuesta artística y pedagógica se ha consolidado como una iniciativa orientada a la reconstrucción de la memoria, la identidad y los lazos comunitarios en las zonas rurales de la provincia del Sumapaz históricamente vulneradas en sus derechos fundamentales.

Nuestra propuesta toma como eje simbólico la noción de *mano de vuelta*, una práctica comunitaria de reciprocidad campesina que surgió por la desigualdad en la provincia del Sumapaz durante las revoluciones agrarias de la década de 1920. Además de un gesto de solidaridad, la *mano de vuelta* constituye un sistema rural de apoyo basado en la colaboración, el intercambio de saberes y la unión comunitaria. En esta investigación, la *mano de vuelta* funciona como categoría de intervención social que permite orientar la dimensión colectiva del proyecto y sustentar la propuesta de retribuir al territorio los conocimientos adquiridos durante la infancia los cuales fueron compartidos por habitantes de zonas rurales de nuestra provincia.

Este proyecto realizó la sistematización de experiencias, a partir de los planteamientos de Jara (2018), de las seis versiones de los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla* que se han realizado durante los años 2022 a 2024 en las inspecciones de Subia, la Aguadita y Agua Bonita y en las veredas los Sauces y Santa Bárbara, todas zonas rurales de los municipios de Silvania, Fusagasugá y Arbeláez respectivamente.

A partir de los resultados de la sistematización de experiencias de las versiones uno a cinco se formuló, para la realización de la sexta versión (la cual se desarrolló en el marco de los estudios de la Maestría en Arte, Educación y Cultura

de la Universidad Pedagógica Nacional) un avance a nivel pedagógico, artístico y logístico del proyecto apoyado en la metodología de investigación+creación.

Este diseño fue muy importante en la aplicación de la sexta versión ya que, si bien las cinco versiones previas se planearon desde metodologías de participación intergeneracional, acercamiento a la educación artística en zonas rurales, fomento a la reconstrucción del tejido social por medio del concierto didáctico como dispositivo artístico de intercambio de saberes, la sexta versión desarrollada en el marco del presente proyecto tuvo un componente fundamental de análisis crítico de todo el trabajo realizado a partir de teorías artísticas, educativas y culturales que no solo potenciaron la calidad y el impacto de las actividades propuestas en torno a la Rumba Criolla sino que, nos permitieron como colectivo reflexionar sobre la importancia de la labor que hacemos desde el año 2022 desde una postura crítica que nos permite ampliar de manera epistemológica y conceptual el alcance de nuestro proyecto para ser más estratégicos y eficaces en los planteamientos y proyecciones de las futuras versiones.

Este proyecto y a su aplicación práctica integró la participación activa de un público rural intergeneracional, evidenciando como a partir del aire tradicional de la provincia, la Rumba Criolla, se implementaron estrategias pedagógicas de transmisión oral desde la música, la danza y la pintura por medio de la creación de los talleres interdisciplinarios *Ritmo, Color y Movimiento* que sustentados desde teorías educativas, como el Reconstruccionismo y la pedagogía crítica, se configuran como mecanismos que aportan a la reconstrucción del tejido social y la educación artística rural a partir de un dispositivo cultural de integración comunitaria aportando en la disminución de niveles de los sentimientos de desconfianza y el aislamiento que son unas de las secuelas a nivel comunitario que produce los horrores del conflicto armado.

El trabajo de campo realizado correspondiente a tres años de aprendizajes, lecciones, alegrías y altibajos, ha permitido consolidar (a partir de un grupo de amigos, sabedores de la Rumba Criolla y con un profundo compromiso por el territorio y la comunidad) el *Colectivo Artístico Emilio Sierra Baquero* con el cual hemos presenciado el crecimiento del proyecto en cada nueva versión y recibido

muchas muestras de cariño de parte de las comunidades rurales que son al mismo tiempo nuestra comunidad. Esto nos ha motivado a seguir apostando por nuestro proyecto desde la planeación, el mejoramiento y el sentido de pertenencia por el territorio.

Hemos trabajado con mucha rigurosidad y amor por crecer artística y pedagógicamente gracias a esta propuesta. Haber crecido en diversas veredas de la provincia y haber vivido de niños la problemática social del conflicto armado nos permitió desarrollar la convicción de que el arte es un fuerte mecanismo de transformación social y los odios producidos por la guerra no deben afectar el desarrollo de las nuevas generaciones las cuales deben tener acceso a la cultura como derecho fundamental.

El presente proyecto busca reconstruir la historia de las seis versiones realizadas de los conciertos caracterizando los componentes artístico- pedagógicos que lo constituyen y analizar la percepción de los diversos actores respecto a la apropiación de la tradición de la Rumba Criolla, el acceso a la educación artística rural y la dinámica de las relaciones comunitarias e intergeneracionales en el marco del desarrollo de la propuesta.

El documento está estructurado desde cinco capítulos principales. Primero se presenta una delimitación del territorio y la problemática social abordada, luego se exponen la pregunta, los objetivos y la justificación para finalizar el capítulo con los antecedentes de la propuesta. En el segundo capítulo, encontramos el marco referencial que aborda aspectos territoriales, históricos y artísticos de la provincia del Sumapaz los cuales se complementan a partir de enfoques analíticos sobre el tejido social, el arte como medio de reconstrucción de paz y el concierto como dispositivo artístico cultural. El tercer capítulo desarrolla el marco metodológico con dos diseños que estructuran el proyecto: la investigación+creación y la sistematización de experiencias. Finalmente encontramos los resultados y conclusiones como fuentes que permiten analizar, describir y relacionar los hallazgos y reflexiones encontradas y que dan respuesta a la pregunta y los objetivos planteados para el desarrollo del proyecto.

Nuestra provincia del Sumapaz es un territorio que ha estado marcado por hechos de injusticia, violencia y silenciamiento. A pesar de esto sus habitantes son gente trabajadora, solidaria y alegre que han continuado habitando el territorio por su arraigo y sentido de pertenencia.

Como menciona el Bambuco titulado *Canción de los caminos* de Gustavo Adolfo Renjifo, con letra de Carlos Castro Saavedra, “*los caminos tienen cruces a lado y lado*”. Al recorrer nuestra provincia, recordamos con nostalgia a nuestras víctimas porque nunca se puede silenciar lo que pasó; sin embargo, caminamos de nuevo nuestros caminos con la bandera de la Rumba Criolla como mano de vuelta para nuestros queridos campesinos, descendientes del colono¹ del Sumapaz porque como menciona el Bambuco más adelante “*en ellos llevo escrito lo que yo soy*”.

¹ **Nota aclaratoria:** En el desarrollo del presente proyecto cuando se menciona el término **colono** no se remite a un concepto histórico relacionado con la colonización europea, sino dentro del contexto de las revoluciones agrarias en el siglo XX en la provincia del Sumapaz. Desde esta perspectiva, el término **colono** se resignifica como categoría política y cultural de resistencia campesina. Los autoproclamados *colonos del Sumapaz* (como se profundizará en el marco referencial) fueron campesinos y campesinas de orígenes diversos: criollos, indígenas y mestizos que, mediante la organización y el trabajo solidario, se opusieron a la explotación laboral a la que eran sometidos defendiendo su derecho a la tierra y constituyéndose de este modo en actores fundamentales de las luchas sociales y de la construcción del territorio rural.

Delimitación

El Sumapaz es una de las quince provincias que conforman el departamento de Cundinamarca, siendo además homónima con la localidad 20 de Bogotá y recibe su nombre en honor al páramo del Sumapaz, un topónimo² de origen prehispánico. Para los pueblos muisca, *Sunapa* (nombre original del páramo) significaba “el camino del padre” (Gamboa, 2015, como se citó en Paramuno, 2020, párr. 3), concibiendo estos territorios como conexiones con lo supremo. No obstante, pese a su amplia riqueza histórica y cultural, la provincia ha sido escenario de diversos periodos de violencia en los cuales la población campesina ha visto vulnerados sus derechos fundamentales. Según la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición (2022 a):

La historia de Sumapaz está marcada principalmente por tres variables: la primera, el atractivo de la riqueza de sus tierras y sus aguas; la segunda, su cercanía con el centro de poder desde las épocas prehispánicas, centro que determina y subordina a Sumapaz en una dinámica de centro-periferia y de colinealidad; y tercera, la rebeldía de sus gentes, que se enmarca en procesos de luchas y resistencias campesinas que llevan más de cien años de historia (párr. 3)

Estas referencias evidencian las tensiones históricas que han marcado el territorio y que dieron lugar a diversos conflictos armados. El periodo más reciente de violencia, comprendido entre 1990 a 2005, ha sido analizado por la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición (2022b) a través de dos momentos diferenciados: "*Vuelve la guerra al Sumapaz (1990-1998)*" y "*Desplazamiento forzado de la población civil entre 2000 y 2005*". Durante la década de 1990, el conflicto fue a causa de la apropiación territorial por parte de grupos guerrilleros, evolucionando posteriormente hacia una disputa por el control

² Un topónimo es el nombre propio de un lugar. El estudio de los topónimos o toponimia "nos ayuda a entender mejor la historia, la cultura y las lenguas de los pueblos que han habitado un territorio" (Universidad Pontificia Bolivariana, 2023, párr. 2).

de la provincia entre la guerrilla, el ejército y los paramilitares debido a su ubicación estratégica central cercana a Bogotá, atravesada por la autopista panamericana (que conecta al sur con el centro del país) y por ser colindante con departamentos como Tolima y Meta.

Estos enfrentamientos generaron crímenes de lesa humanidad³ entre los que se destacan asesinatos, desapariciones forzadas y desplazamientos masivos, hechos que fragmentaron el tejido social, profundizaron la brecha entre lo urbano y lo rural e irrumpieron en la transmisión de las tradiciones culturales, afectando la cotidianidad de la población sumapaceña.

Habitar el territorio en esas circunstancias dejó una huella profunda en la vida de muchas familias. La infancia que nos tocó vivir se desarrolló en una constante intranquilidad, donde los enfrentamientos nos obligaron (entre otras cosas) a abandonar lentamente nuestras tradiciones culturales y a suspender los encuentros comunitarios que tejían el sentido de pertenencia de la comunidad.

Este despojo silencioso, impulsado por las amenazas, los falsos señalamientos, los toques de queda y el temor constante a ser señalados como colaboradores de la guerrilla es la memoria que motiva esta investigación.

Sin embargo, incluso en este contexto de opresión, la vida y la resistencia encontraban sus formas gracias al arte. El detonante de este proyecto fue un encuentro comunitario en la vereda Azafranal de Sylvania (nuestra vereda), hacia el año 2002, cuando mi madre María Elsa Espinosa Ovalle me llevó a una tertulia musical. En una tienda de mi vereda, experimenté la hermosa sensación de escuchar notas interpretadas por los vecinos campesinos y el canto de mi mamá y me enamoré de la música. La interpretación empírica de aires de la región andina por parte de vecinos reunidos alrededor del tiple, la guitarra y la hoja de naranjo, fue para mí un descubrimiento personal profundo.

Tuve la fortuna de presenciar, quizás por última vez antes de que se impusiera el silencio, uno de aquellos encuentros musicales que lograban disipar,

³ Según Amnistía Internacional, los **crímenes de lesa humanidad** son "actos cometidos como parte de un ataque generalizado o sistemático contra una población civil y con conocimiento de dicho ataque". Estos incluyen, entre otros, el asesinato, la desaparición forzada, la tortura y el desplazamiento forzado (Amnistía Internacional, 2024, párr. 4).

aunque fuera por un momento, la sombra de la violencia y el miedo. Fue allí donde recibí mi primera clase de música por parte de don Marcelino Rodríguez (intérprete de hoja de naranjo) y escuché por primera vez la Rumba Criolla, un género tradicional de la provincia con orígenes en los compositores Emilio Sierra y Milcíades Garavito (Añez, 1951, p. 214), el cual buscaba fusionar los aires andinos y caribeño y, aunque inicialmente la Rumba Criolla fue concebida como una música para orquesta de baile la difusión fonográfica y radial de las obras de Sierra y Garavito permitieron que se apropiaran en zonas rurales de nuestra provincia con instrumentos de cuerdas pulsadas como la bandola, el requinto, el tiple y la guitarra.

Figura 1. *Don Marcelino Rodríguez, intérprete de la hoja de naranjo, oriundo de la vereda Azafranal.*



Nota: elaboración propia (2017)

Con la firma de los Acuerdos de Paz⁴ entre el Gobierno Nacional y las FARC-EP en el 2016 la provincia recobró la tranquilidad y la cotidianidad. Posteriormente

⁴ “Los diálogos de paz entre el Gobierno Nacional y representantes de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (FARC-EP) que comenzaron en el 2012, tuvieron fin cuatro años después, cuando el 24 de agosto de 2016 se llegó al término de la negociación en La Habana, Cuba. El 24 de septiembre de ese año, esto se ratifica con la firma del Acuerdo Final para la Construcción de una Paz Estable y Duradera en Cartagena, Colombia”. (Comisión de la Verdad, s.f., párr. 1).

los municipios de Silvania y Cabrera fueron designados como Zonas más Afectadas por el Conflicto (ZOMAC)⁵.

Sin embargo, los odios producidos por los delitos en contra de la población civil en el marco del conflicto armado entre ejército, guerrilla y paramilitares generaron afectaciones al tejido social y peor aún dichos odios algunas veces se han heredado a las nuevas generaciones. Las tradiciones culturales que se transmitan de manera oral se vieron interrumpidas y las políticas públicas e iniciativas municipales, departamentales y nacionales centralizan la atención y formación artística en los cascos urbanos ampliando la brecha entre lo rural y lo urbano.

Haber estudiado música mientras trabajaba en la provincia, ser testigo de la problemática artística-social generada por el conflicto armado me llevó a imaginar el arte como un camino posible para aportar a la reconstrucción del tejido social y transformar la vida comunitaria.

Durante mi niñez campesina, en la vereda Azafranal de Silvania, tuve la fortuna de aprender música de manera empírica gracias a la práctica comunitaria y a la transmisión oral de mis vecinos. Esa experiencia la reconozco hoy como una forma valiosa de educación artística que buscamos fortalecer a través de los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla*. La educación empírica basada en la oralidad, más que una limitación, representó una oportunidad para comprender el arte desde la vivencia y la colectividad. No obstante, la ausencia de espacios donde dialoguen la formación empírica y la académica evidencia la necesidad de promover propuestas que integren ambas miradas y que, más allá de generar discusiones sobre su jerarquía o legitimidad, enriquezcan la educación artística rural.

Este proceso de reflexión me impulsó a buscar un medio cultural que sensibilizara a la población campesina y fomentara la reunión comunitaria en torno

⁵ El numeral 6 del artículo 236 de la Ley 1819 de 2016, establece que las Zonas más Afectadas por el Conflicto Armado-ZOMAC, están constituidas por el conjunto de municipios que sean considerados como más afectados por el conflicto, los cuales serán definidos para el efecto por el Ministerio de Hacienda y Crédito Público, el Departamento Nacional de Planeación - DNP - y la Agencia de Renovación del Territorio -ART (Presidencia de la República de Colombia, 2017, p. 1)

al arte, y ¿qué mejor medio para lograrlo que apoyarnos del género de mayor tradición, tanto en la provincia como del departamento, la Rumba Criolla? Así surgió la idea de los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla*, que ha logrado estructurarse y desplegarse gracias al trabajo en equipo que logró consolidarse como el Colectivo Artístico Emilio Sierra Baquero, conformado por 14 habitantes de la provincia comprometidos con su territorio.

Los miembros de este colectivo, con amplios conocimientos en la interpretación de la Rumba Criolla y experiencia como maestros en sus respectivas áreas artísticas, ha permitido organizar y mejorar el desarrollo de los conciertos didácticos en cada nueva versión mediante el sentimiento de solidaridad colectiva heredada de la práctica de la mano de vuelta (un sistema de intercambio de trabajo que surgió en la época de las revoluciones agrarias en nuestra provincia, la cual tenía como objetivo el trabajo colaborativo y retributivo entre vecinos ante la falta del pago de un salario por parte de los hacendados).

Esta práctica generó fuertes lazos de comunidad dentro de los colonos y de la misma manera queremos ofrecer a la comunidad sumapaceña nuestra “mano de vuelta” ya que, aprendimos por transmisión oral la interpretación de la Rumba Criolla y consideramos un deber retribuir a la gente lo que un día nos fue compartido desde la generosidad, buscando un lugar que nos permita volver a encontrarnos como comunidad y reavivar la alegría que nos caracteriza como sumapaceños y que se vio afectada por el conflicto armado.

Pregunta

Con base en la información expuesta, se plantea la siguiente pregunta de investigación para la realización del presente proyecto:

¿De qué manera el *Concierto Didáctico Veredal al Son de la Rumba Criolla*, como dispositivo artístico interdisciplinar (música, danza y pintura), enfocado en la sensibilización de las tradiciones culturales, ha contribuido al fomento de la educación artística y el fortalecimiento de las relaciones comunitarias en la población campesina de la provincia del Sumapaz?

Objetivos

Para dar respuesta a la pregunta de investigación y guiar el desarrollo de este proyecto, se ha establecido un objetivo general que articula el propósito central de la investigación, desglosado en cuatro objetivos específicos que operacionalizan la indagación. En conjunto, estos objetivos buscan no sólo comprender en profundidad la experiencia de los *Conciertos Didácticos Veredales a Son de la Rumba Criolla*, sino también dimensionar su contribución a la comunidad e identificar aprendizajes que permitan consolidar los aprendizajes e impactos obtenidos, así como proyectar su modelo en otros contextos. La consecución de estos objetivos permitirá una sistematización rigurosa que va desde la descripción del proceso hasta la formulación de lineamientos con potencial aplicabilidad.

Objetivo General

Sistematizar la experiencia de los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla (2022-2024)* como dispositivo artístico interdisciplinar (música, danza y pintura), con el fin de caracterizar su implementación y evaluar su contribución a la sensibilización y transmisión de las tradiciones culturales, la educación artística rural y la reconstrucción del tejido social en la provincia del Sumapaz.

Objetivos Específicos

- Describir el proceso de implementación de los Conciertos Didácticos Veredales (2022-2024), identificando a los actores involucrados, las estrategias pedagógico-artísticas, los hitos principales y los desafíos enfrentados.
- Caracterizar los componentes artístico-interdisciplinarios (música, danza y pintura) y pedagógicos que constituyen el dispositivo de los conciertos, analizando su articulación, adaptación al contexto veredal y su rol en la sensibilización y transmisión de las tradiciones culturales.
- Analizar las percepciones y transformaciones identificadas por la comunidad intergeneracional participante (niños, niñas, jóvenes y adultos) en cuanto a la apropiación de las tradiciones culturales, el acceso a la educación artística y la dinámica de las relaciones comunitarias e intergeneracionales.

Justificación

La provincia del Sumapaz ha sido históricamente escenario de violencia, estigmatización y despojo. Como lo documentan Baquero y Origua (2022), factores como las luchas agrarias y la influencia de actores armados configuraron una "estigmatización estatal sostenida hacia la población y el territorio" (p. 211). Esta situación se impulsó con la llegada del paramilitarismo en 2002, generando desplazamiento forzado, desintegración del tejido social y la interrupción de prácticas culturales y espacios comunitarios, como las tertulias musicales donde géneros identitarios como la Rumba Criolla se transmitían oralmente.

Haber experimentado el conflicto armado en la infancia y haber aprendido música en ese contexto de resistencia, ser habitante del Sumapaz y haber trabajado como profesora de música en el municipio de Sylvania, hizo que calara en mí un sentido del territorio no como un simple espacio geográfico, sino como un tejido vivo de relaciones que puede ser fortalecido a través del arte.

Más grato que la idea del proyecto fue encontrar un grupo de amigos que hoy conforman el Colectivo Artístico Emilio Sierra Baquero. Nuestro colectivo inició con cinco personas y, luego de seis versiones de los conciertos, hoy suma catorce.

Todos somos sumapaceños, vivimos la problemática del conflicto armado, somos sabedores de la Rumba Criolla y, más allá de creer en la propuesta, hemos sido testigos directos de la aceptación y el entusiasmo de la comunidad, especialmente de niños, niñas y jóvenes que no deben cargar resentimientos heredados de problemáticas del pasado sino tejer sentido de identidad y comunidad por medio de la intervención artística.

Frente a las condiciones laborales precarias que enfrentan los maestros de artes en los municipios (bajas asignaciones salariales, falta de infraestructura y dificultades de acceso a zonas rurales) nuestro proyecto busca también construir un modelo de trabajo cultural reconociendo y remunerando dignamente a

sabedores, sabedoras⁶, artistas y miembros del equipo logístico garantizando que su labor sea valorada en condiciones justas.

A nivel académico, este proyecto llena un vacío teórico, ya que los trabajos existentes sobre la provincia del Sumapaz se centran en documentación histórica del conflicto o análisis de productividad agrícola, pero no hay investigaciones que sistematicen prácticas artísticas de base comunitaria ejecutadas en zonas rurales.

Asimismo, aunque existen estudios, investigaciones y trabajos académicos sobre la Rumba Criolla, ninguno se enfoca en su potencia como herramienta de aporte cultural en la provincia del Sumapaz.

La población campesina, históricamente vulnerada en sus derechos fundamentales y víctima directa del conflicto armado, **sólo hasta el 5 de junio de 2023** fue reconocida como sujeto de especial protección constitucional mediante la modificación del artículo 64 de la Constitución Política (Acto Legislativo 01 de 2023). Este proyecto busca aportar a este reconocimiento apoyado en los principios de la Ley General de Cultura (Ley 397 de 1997), en particular en su artículo 1º, que reconoce la cultura como fundamento de la nacionalidad y el derecho de todas las personas a participar de la vida cultural, así como en los artículos 70 y 71, que consagran la obligación del Estado de promover el acceso a la cultura en igualdad de oportunidades y de proteger el patrimonio cultural de la Nación.

Desde una perspectiva territorial, esta iniciativa se apoya en "repensar el pasado según una nueva mirada del presente" (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 6). Los Conciertos Didácticos Veredales buscan referenciar a la Rumba Criolla como un dispositivo de memoria viva que contribuya la reconstrucción del tejido social, fomente la tradición cultural en la provincia, disipe la brecha urbano-rural y haga frente a la falta de acceso a la educación artística a través de un proceso de reparación simbólica, e imaginar colectivamente un futuro donde sea protagonista de su propia reconstrucción identitaria.

⁶ Sabedor o sabedora es definido como "aquella persona que tiene un conocimiento profundo y empírico de una tradición, un arte, una técnica o un oficio, y que es reconocido por su comunidad como depositario de la memoria viva y la identidad cultural" (Fundación Somos Saberes, s.f., párr. 1).

Figura 2. *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla, sexta versión. IERD Agua Bonita, Sylvania-Cundinamarca. Octubre 31 de 2024.*



Nota: Archivo Colectivo Artístico Emilio Sierra Baquero

Los miembros del colectivo somos conscientes de que una sola actividad no logra erradicar las problemáticas planteadas, sin embargo, es muy importante para nosotros la convicción de reintegrar a nuestra comunidad lo que nos fue enseñado en la infancia y que se consolidó en la vida, para que los niños, niñas, jóvenes y adultos generen lazos comunitarios que les permitan soñar con mejores garantías y oportunidades.

Como señalan Bloomfield et al. (2003) respecto a los procesos de reconciliación de comunidades afectadas por el conflicto armado “por encima de todo, el enfoque debe ser que cada paso cuenta, que cada esfuerzo tiene valor y que en este delicado terreno incluso una pequeña mejora es un progreso significativo” (p. 19).

Antecedentes

En este capítulo nos enfocaremos en establecer relaciones con autores que han abordado diversas temáticas relacionadas con el desarrollo de este proyecto que, si bien presenta unas características particulares, se complementa gracias a diversas investigaciones sobre las categorías de: 1, conflicto armado en el Sumapaz, 2, El arte como aporte a la reconstrucción del tejido social, 3, La educación artística rural, 4, El concierto didáctico, y 5, La Rumba Criolla.

Conflicto armado en el Sumapaz

Para comprender los diversos periodos de violencia en Colombia y su impacto en la provincia del Sumapaz, resulta fundamental la obra de Alfredo Molano (2015), *Fragmentos de la historia del conflicto armado (1920-2010)*. Esta ofrece un análisis detallado que destaca regiones rurales como el Sumapaz, epicentro de luchas agrarias, influencias políticas y enfrentamientos armados a lo largo del siglo XX. Molano (2015) resalta cómo los conflictos por la tierra y las disputas partidistas configuraron los patrones de violencia nacionales.

El autor además describe las complejas relaciones entre guerrilla, fuerzas militares y paramilitares, así como los efectos de las intervenciones estatales en las comunidades campesinas. Estas dinámicas fueron esenciales para entender el trasfondo histórico y cultural de las luchas en la provincia del Sumapaz, donde la tenencia de la tierra ha sido una constante que evidencia la vulneración histórica de los derechos campesinos.

El contexto histórico, descrito por Molano (2015), permite contextualizar las raíces del conflicto armado en la provincia y alimenta la pertinencia del proyecto *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla*. Nuestro proyecto no solo busca preservar el patrimonio musical, sino también contribuir a reconstruir el tejido social en un territorio visiblemente afectado por los diversos de violencia que han afectado a la población civil y han configurado una estigmatización a los campesinos de la provincia.

Para analizar las dinámicas contemporáneas del conflicto, acudimos al artículo de Natalia Sequera (2023) titulado *Los impactos silenciosos de la Región*

del Sumapaz. Este trabajo aborda los efectos humanitarios y las amenazas persistentes en esta estratégica provincia. Sequera (2023) destaca la reorganización de grupos guerrilleros y bandas criminales tras la desmovilización de las FARC, el resurgimiento de economías ilícitas como el narcotráfico, y el control territorial sobre el importante corredor vial que atraviesa la provincia.

El artículo también se refiere a las graves consecuencias socioambientales dentro de las que se destacan la deforestación, que afecta directamente a la población campesina. Además, el texto también resalta violaciones de derechos humanos contra líderes sociales en un entorno de limitada presencia estatal.

La investigación de Sequera (2023) es importante para nuestro proyecto, ya que describe en detalle las tensiones sociales y culturales actuales en la provincia del Sumapaz. Esto permite vislumbrar que los conciertos didácticos no solo son un mecanismo de sensibilización cultural, sino también una alternativa de participación para niños, niñas y jóvenes, que contrasta con las dinámicas de violencia e ilegalidad, fomentando el sentido de pertenencia y paz en la comunidad.

El arte como aporte a la reconstrucción del tejido social

Para argumentar el potencial del arte en los procesos de reconstrucción del tejido social, esta categoría se analizó a través de dos investigaciones clave. La primera es el libro *Justicia [poética] y memoria [inquietante]*, de Paola Helena Acosta Sierra (2019), el cual examina la relación entre arte, memoria y justicia en contextos de conflictos armados y dictaduras en América Latina. A través del análisis de obras de teatro, la autora aborda cómo el arte escénico se convierte en un vehículo para reconstruir la memoria colectiva y reflexionar sobre eventos trágicos de la historia reciente de Colombia.

Acosta Sierra (2019) recalca conceptos como la memoria, la justicia transicional y las políticas del recuerdo, subrayando que la representación artística no solo documenta y denuncia, sino que también ofrece un espacio para la catarsis y la educación pública. La obra presentada se divide en dos partes: una dedicada a la teoría de la memoria y otra al análisis de piezas teatrales que abordan temas como masacres paramilitares y desplazamiento forzado (Acosta Sierra, 2019, p. 17).

El enfoque de Acosta Sierra (2019) en la relación entre teatro y memoria aporta el sustento de la pertinencia del proyecto *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla*, evidenciando la capacidad del arte para denunciar hechos violentos. De manera semejante al teatro, los conciertos didácticos pueden convertirse en herramientas para preservar y transmitir la memoria cultural en comunidades afectadas por el conflicto armado, como ocurre en Sumapaz. Este libro proporciona un marco teórico sólido para comprender cómo las artes contribuyen a reconstruir el tejido social, promover la paz y resistir frente a narrativas hegemónicas. La pedagogía de la memoria expuesta por la autora sirve como guía para orientar los conciertos no solo hacia la educación artística, sino también hacia la construcción de memoria colectiva y justicia social en el contexto de posconflicto presente en la provincia del Sumapaz.

El segundo referente es la tesis doctoral de Andrea del Pilar Rodríguez Sánchez (2019), *Estudio de los programas musicales colectivos con comunidades víctimas del conflicto armado en Colombia como espacios de reconstrucción del tejido social*. Este trabajo presenta un panorama amplio de la música como mecanismo de reconstrucción social y analizó programas implementados en el país con víctimas del conflicto armado. En su primer capítulo, la autora realiza un recorrido histórico del conflicto armado colombiano, describiendo el surgimiento de la guerrilla, los paramilitares y el narcotráfico. Asimismo, aborda las dinámicas de los procesos de paz con las FARC, las modalidades de violencia y el daño psicosocial individual y colectivo que afectó el tejido social de las víctimas.

Posteriormente, Rodríguez (2019) analiza el Sistema Nacional de Orquestas de Venezuela como referente de impacto social. Posteriormente examina la adaptación de estrategias similares en Colombia a través de la legislación cultural y programas como Música para la Reconciliación de la Fundación Nacional Batuta, en el marco del Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC).

Dentro de los referentes de esta tesis, el principal fue el manuscrito *Espacios musicales colectivos durante y después del conflicto armado como lugares de preservación del tejido social* de Rodríguez y Cabedo (2017). Este texto analiza el impacto de la práctica musical colectiva en la reconstrucción del tejido social en

comunidades afectadas por conflictos armados, mediante una revisión de literatura y el análisis de 15 estudios de caso a nivel global.

Los autores destacan cómo la música actuó como una herramienta para la resistencia, la sanación emocional y la reconstrucción de la identidad individual y colectiva.

Rodríguez y Cabedo (2017) presentan los Espacios Musicales Colectivos (EMC) como plataformas que facilitan la cohesión social, mitigan traumas y reconfiguran relaciones comunitarias, contribuyendo a normalizar la vida social y fortalecer el tejido social en contextos de violencia. No obstante, también señalan los desafíos de implementación y la necesidad de un enfoque holístico, con participación comunitaria y sensibilidad al contexto cultural.

La perspectiva de Rodríguez y Cabedo (2017) respalda directamente las apuestas de reencuentro comunitario por medio del arte mediante los conciertos didácticos realizados en la provincia del Sumapaz. Al igual que los EMC, nuestro proyecto busca compartir tradiciones culturales mientras promueve la cohesión social y la resistencia frente a los efectos derivados del conflicto.

Los estudios de caso analizados proporcionaron una base para diseñar conciertos que fortalezcan la identidad cultural y promuevan la integración comunitaria en zonas rurales afectadas por el conflicto armado.

El énfasis de los autores en la participación comunitaria y la adaptación contextual refuerza la importancia de involucrar activamente a las comunidades campesinas en el diseño e implementación de los conciertos. Así, estos espacios no solo serán culturalmente significativos, sino que tendrán un impacto tangible en la reconstrucción del tejido social y la promoción de la paz en Sumapaz.

Las características esenciales de los EMC según Rodríguez y Cabedo (2017, p. 105) son: (1) el espacio compartido como punto de encuentro, (2) la participación y sensibilidad contextual, (3) el propósito común en espacios atractivos, (4) la vinculación de actores diversos, y (5) un enfoque holístico.

Estas características coinciden con las dinámicas del proyecto: el espacio compartido son las instituciones educativas rurales, que buscamos resignificar tras haber sido usadas como campamentos, lugar de reuniones de grupos subversivos

y utilizadas para cometer delitos convirtiéndolas en espacios de co-creación intergeneracional. La participación se centra en la sensibilización sobre tradiciones locales a través de conciertos didácticos vinculando a actores intergeneracionales diversos (estudiantes, profesores, padres, comunidad) mediante una propuesta de dispositivo interdisciplinar que se apoya en la música, la danza y la pintura a partir de la Rumba Criolla para reunir a la población, mitigar la desconfianza y el aislamiento fomentando la reconciliación, la sensibilización frente a las tradiciones culturales y el acceso a la educación rural como medios de construcción de paz.

Educación artística rural

Una de las metas del proyecto *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla* es fomentar el acceso a la educación artística en contextos rurales históricamente excluidos de las ofertas culturales institucionales.

La propuesta metodológica que propone nuestro proyecto no obedece a las prácticas tradicionales del sistema educativo, sino que ha buscado enfocarse específicamente en las comunidades rurales de la provincia del Sumapaz. Para analizar esta dimensión, se consideraron tres investigaciones que abordaban la relevancia de la educación artística en contextos rurales, su impacto en la cohesión social y la preservación del patrimonio cultural.

La primera referencia es el documento *Democratizar las Prácticas de Enseñanza en Educación Artística: Una Propuesta para Re-significar el Patrimonio Cultural en el Sector Rural del Municipio de Barbosa*, Antioquia de Sergio David Noreña Bedoya (2021). Este estudio, desarrollado mediante el taller Huellas de Mi Montaña, utilizó la investigación-acción participativa (IAP) para resignificar el patrimonio cultural local a través de la enseñanza del dibujo y la pintura. Noreña (2021) enfatiza las limitaciones de los sistemas educativos centralizados y abogaba por una educación artística adaptada a las particularidades culturales de los territorios rurales, promoviendo el reconocimiento de las tradiciones locales y fortaleciendo el arraigo territorial.

Noreña (2021) presenta una propuesta para la democratización y resignificación del patrimonio cultural la cual apoya directamente los objetivos del

proyecto *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla*. Al igual que en el caso de Noreña (2021), nuestro proyecto ha buscado garantizar accesibilidad a la formación artística en comunidades rurales del Sumapaz que carecen de estos procesos, desarrollando estrategias que fortalezcan la identidad cultural y promuevan la cohesión social a través de la música y otras manifestaciones artísticas.

El segundo trabajo que sustenta esta categoría es la investigación *Rescate, formación y sensibilización de la pervivencia del patrimonio cultural de la región del Valle de Tenza a través de las manifestaciones artísticas* de Bohórquez Mondragón y Bohórquez Mondragón⁷ (2022). Este proyecto desarrollado en Boyacá utilizó pintura, fotografía y arte dramático para fomentar la valoración y preservación de las tradiciones culturales locales, empleando una metodología cualitativa basada en la investigación-acción que involucra activamente a estudiantes en la recopilación y representación de elementos significativos de su entorno (Bohórquez & Bohórquez, 2022).

Esta investigación contribuye al proyecto de *los Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla* ya que podemos complementar nuestra propuesta con esta metodología de participación activa para fortalecer la identidad cultural en el Sumapaz. La implicación directa de los estudiantes no solo asegura que las nuevas generaciones se apropien de su patrimonio cultural (específicamente de la Rumba Criolla), sino que también fomenta su rol como agentes activos en la preservación y difusión cultural mediante la interdisciplinariedad de las artes.

Finalmente, el libro *Entre Hallazgos y Derivas: Perspectivas pedagógicas del Programa Crea* (Arroyo et al., 2023) analiza las estrategias pedagógicas de este programa bogotano que busca democratizar y descentralizar la educación artística. Desde su creación en 2013, el *Programa Crea* ha implementado un enfoque interdisciplinario y holístico el cual integra música, teatro, danza, literatura y audiovisuales, bajo un modelo de "*ecosistema pedagógico*" donde las interacciones

⁷ Nota: la repetición del apellido responde a que ambas autoras del documento llevan los mismos apellidos, razón por la cual se mantiene la forma "Bohórquez Mondragón y Bohórquez Mondragón (2022)" en la cita.

entre participantes, formadores y el entorno cultural son interdependientes, promoviendo la inclusión y transformación social a través del arte (Arroyo et al., 2023).

El enfoque del *Programa Crea*, con su adaptación a contextos locales y atención a la diversidad territorial, resuena con los objetivos de los conciertos didácticos en la provincia del Sumapaz. Al igual que en este programa, nuestro proyecto se apoya en la interdisciplinariedad artística como herramienta para revitalizar la identidad cultural, promoviendo la cohesión comunitaria y fortaleciendo la participación activa de las comunidades campesinas en la preservación de sus tradiciones musicales y la reconstrucción de las relaciones comunitarias.

El concierto didáctico

El concierto didáctico constituye la actividad principal del proyecto *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla*, proyectándose como un medio pedagógico y de sensibilización. Para analizar este concepto, se consideran tres referentes que abordan su implementación desde diferentes perspectivas.

El primer referente es el programa de televisión *El Conciertazo*, conducido por Fernando Argenta (1945-2013) y transmitido por Señal Colombia. Este programa no solo marcó la infancia de los miembros del Colectivo Artístico Emilio Sierra Baquero durante el conflicto armado, mitigando sentimientos de temor a través de un acercamiento lúdico a la música clásica, sino que es reconocido como un importante referente artístico. El Conciertazo se caracterizaba por la participación activa del público en el espectáculo: los niños intervenían voluntariamente asumiendo roles como actores o directores de orquesta, lo que los convertía en co-creadores de la experiencia (Espinof, 2013).

La influencia de El Conciertazo en el proyecto es notable en su apuesta por la participación activa y actividades que fomentan el aprendizaje significativo como ejes centrales. Sin embargo, nuestro proyecto trasciende este modelo al integrar no solo la vinculación actoral, sino la interpretación directa por parte del público en tres disciplinas artísticas: música, danza y pintura. Además, mientras el programa de Argenta se desarrollaba en estudios de televisión, los conciertos didácticos

veredales adaptan su formato a espacios rurales como aulas múltiples o canchas deportivas en la provincial del Sumapaz, manteniendo la esencia del encuentro comunitario y la calidad artística.

El segundo referente es el trabajo de grado de García Gil y Achicanoy Rodríguez (2022), *El Concierto Didáctico como Herramienta Pedagógica para la Interacción Social*, el cual explora cómo estos conciertos pueden fomentar el diálogo social y la reflexión crítica. Los autores propusieron una metodología que combinó la selección de canciones con temáticas sociales, la creación de guiones y la integración de elementos performativos para promover la interacción con el público, con el fin de fortalecer la memoria histórica y una conciencia social crítica frente a eventos violentos de la década de 1990 en Colombia.

Este modelo aporta un marco conceptual y práctico al proyecto en el Sumapaz, ya que comparte el objetivo de utilizar la música como herramienta pedagógica para la reconstrucción del tejido social y la promoción de la memoria histórica. El énfasis en la interacción social y la participación comunitaria coincide con la meta de crear espacios de diálogo y fortalecimiento comunitario en las zonas rurales afectadas por el conflicto.

El tercer referente es el documento de Alba Esteve Cintas (2014), *Programas pedagógicos para la etapa 0-6 en los auditorios de música de España*, que estudia cómo los conciertos didácticos introducen a los niños en la música mediante experiencias en vivo que promueven la participación activa, la comprensión auditiva y la apreciación de diversos estilos musicales. Cintas (2014) resalta la adaptación de estos conciertos a diferentes edades, la interacción directa con los músicos y la explicación de instrumentos y contextos culturales, lo que fomenta una conexión emocional y cognitiva con la música en la primera infancia.

El proyecto *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla* comparte con esta propuesta la meta de crear experiencias significativas y participativas para niños y jóvenes. No obstante, se diferencia en su enfoque contextual y metodológico: mientras el programa español se centra en auditorios urbanos y en la contemplación guiada, nuestra propuesta es realizada en zonas rurales de la provincia del Sumapaz y busca que los participantes se conviertan en

intérpretes activos, co-creando con músicos, bailarines y pintores en la ejecución de obras tradicionales. Esta diferencia subraya el compromiso del proyecto con la democratización de la educación artística y el empoderamiento cultural de las comunidades campesinas.

Estos tres referentes permiten situar al proyecto dentro de una tradición pedagógica y artística que nutre la participación, la contextualización y el impacto social del concierto didáctico. Al integrar y adaptar estas influencias al territorio sumapaceño, el proyecto se consolida como una propuesta innovadora que utiliza el arte como vehículo de educación, reconstrucción de la memoria y fortalecimiento comunitario.

La Rumba Criolla

La Rumba Criolla constituye el eje central de las actividades del proyecto *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla*. Este género musical no solo ha representado un patrimonio inmaterial de gran valor, sino también un medio para fortalecer la identidad cultural y promover la cohesión social en comunidades rurales afectadas por el conflicto armado.

Para comprender su importancia, se analizaron dos investigaciones relevantes: una desarrollada en el caserío del Papayal, en el municipio de Rionegro, Santander, y otra realizada en Fusagasugá, Cundinamarca. Además, se menciona como referente artístico el disco *¡Qué Sabroso...!* de Emilio Sierra y su Orquesta como referente auditivo que permite establecer la sonoridad y patrones de acompañamiento en la Rumba Criolla al estilo de Emilio Sierra Baquero.

En primer lugar, el documento *La Rumba Criolla: del conocimiento a la interpretación como medio para fortalecer el Proyecto Personal de Vida en estudiantes de básica secundaria y media* de Ricardo Andrés Rueda Pinto (2020), describe un proyecto educativo implementado en el Colegio Carlos Julio García, ubicado en el caserío del Papayal, Santander.

Este trabajo tuvo como objetivo principal emplear la enseñanza de la Rumba Criolla para fortalecer el proyecto de vida de los estudiantes mediante un uso adecuado del tiempo libre. Basado en un enfoque constructivista fundamentado en

teorías de Piaget, Vigotsky y Ausubel, el proyecto utilizó la metodología de investigación-acción participativa para difundir elementos del folclor nacional y motivar el interés de los estudiantes por la música autóctona. Además, promovió el desarrollo de habilidades sociales y culturales que contribuyeron al crecimiento personal y comunitario (Rueda, 2020, p.10).

La metodología empleada en el Colegio Carlos Julio García es una fuente de apoyo para el proyecto *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla*. La adaptación de estas estrategias pedagógicas y de intervención comunitaria podría facilitar una mayor inclusión y participación de la población campesina, mientras se rescatan y fortalecen tradiciones culturales.

En el municipio de Fusagasugá, Nicolás Sebastián Campo Vega (2019) desarrolló la investigación *La Rumba Criolla Fusagasugueña de Performance, Escuela y Memoria*, en donde el autor ahonda sobre la importancia de la Rumba Criolla como recurso educativo y cultural, con un enfoque particular en la danza tradicional asociada a este género musical. Campo (2019) propone integrar la Rumba Criolla en la enseñanza de Ciencias Sociales en las escuelas, utilizando talleres de danza como una herramienta pedagógica para conectar a los estudiantes con la historia, la cultura y la memoria colectiva de la región.

El autor destaca cómo la Rumba Criolla, que emergió como una tradición musical y dancística en las décadas de 1920 y 1930, puede contextualizarse en el currículo escolar para transmitir conocimientos históricos y culturales. Además, enfatiza que la danza, entendida como un acto de performance, no solo educa en términos cognitivos, sino que también fomenta el desarrollo emocional y social de los estudiantes, revitalizando la identidad cultural de Fusagasugá (Campo, 2019, p.153).

La propuesta de Campo (2019) se relaciona directamente con los objetivos del proyecto *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla*, ya que busca revitalizar las tradiciones culturales afectadas por el conflicto armado en el Sumapaz. Apoyarse en la Rumba Criolla como un medio para conectar a las nuevas generaciones con su patrimonio cultural no solo enriquece la enseñanza artística, sino que también fortalece el tejido social en comunidades rurales.

De manera complementaria el disco en formato LP: *Qué Sabroso...!* con *Emilio Sierra y Orquesta (s.f.)* establece un referente sonoro de interpretación y estilo de la Rumba Criolla. Este disco permite, en primer lugar, apreciar el estilo compositivo de Emilio Sierra Baquero en diversos aires tradicionales tanto del folclor de la región andina como del caribe colombiano. En segundo lugar, las Rumbas Criollas allí publicadas posibilitan la apreciación del ritmo acompañante en la Rumba Criolla de Emilio Sierra que, aunque concebido para orquesta de baile, mantuvo una similitud casi idéntica al ritmo de acompañamiento que se enseña en el tiple en la provincia del Sumapaz.

Figura 3: Portada del LP "Qué Sabroso...!" de Emilio Sierra y su Orquesta.

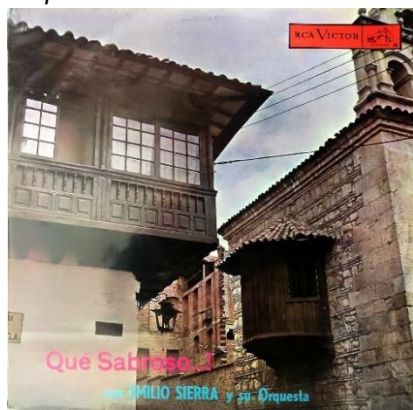


Figura 4. Contraportada del LP "Qué Sabroso...!" de Emilio Sierra y su Orquesta.



Nota: Archivo personal.

El disco en formato LP: *¡Qué Sabroso...!* con *Emilio Sierra y Orquesta (s.f.)* constituye un referente sonoro fundamental para el proyecto.

El acceso a este invaluable registro fue posible gracias al trabajo de conservación del archivo musical del investigador y coleccionista Hernán Restrepo Duque⁸, lo que permite contar con una fuente primaria de alta fidelidad sobre el estilo interpretativo original de la Rumba Criolla.

⁸ Hernán Restrepo Duque fue un comentarista de radio, folclorista musical, periodista y uno de los más importantes coleccionistas de música de la segunda mitad del siglo XX. Nació en Medellín en 1927, murió en la misma ciudad en 1991. Fue reconocido internacionalmente como una autoridad del bolero, la música andina colombiana y la música popular de América. Además, fue considerado como el conocedor más importante de tango en Colombia. (Universidad EAFIT, s.f., párr. 1)

Su importancia radica en primer lugar como archivo histórico de las grabaciones de Emilio Sierra y en segundo lugar en que este referente se ha convertido en una herramienta metodológica concreta en varias dimensiones del proyecto:

Primero, en el componente investigativo y de recuperación patrimonial ya que este disco se constituye como fuente primaria para analizar las estructuras rítmicas, las progresiones armónicas y las particularidades interpretativas del género. El análisis comparativo entre las versiones orquestales del disco y las adaptaciones rurales para instrumentos de cuerda permitió identificar los elementos esenciales que debían preservarse en los arreglos musicales realizados para interpretar en los conciertos didácticos.

Segundo, en el diseño pedagógico de los talleres interdisciplinarios *Ritmo, Color y Movimiento*, las grabaciones funcionaron como material didáctico que permitió a los estudiantes escuchar el formato original que interpretaba la Rumba Criolla.

El hecho de que los participantes pudieran escuchar las obras originales, conservadas gracias a la digitalización del archivo realizado por Wilmar Galindo, facilitó la comprensión del estilo, el fraseo y la esencia rítmica que caracteriza la Rumba Criolla de Emilio Sierra. Este contacto directo con la grabación original enriqueció el proceso de aprendizaje, permitiendo un acercamiento directo a la dimensión sonora y expresiva del género.

Tercero, en la ejecución de los conciertos didácticos, el disco suministró el criterio interpretativo para los músicos del colectivo. La fidelidad al estilo original, documentado en esta grabación difundida por Restrepo Duque, se convirtió en un objetivo artístico que buscaba no solo reproducir las melodías, sino también emular el carácter y la energía presentes en las interpretaciones de la orquesta de Sierra.

De esta manera, este disco apoyó el abordaje del repertorio, guió la metodología de enseñanza y orientó la interpretación musical del colectivo en los conciertos didácticos. Su estudio permitió asegurar que la revitalización de la Rumba Criolla en el Sumapaz estuviera anclada en sus fuentes

primarias, garantizando una recuperación patrimonial rigurosa y respetuosa con la tradición.

Marco Referencial

El presente capítulo constituye el marco referencial de la investigación, designación que se ajusta al carácter de este estudio ya que integra y articula diversas fuentes y categorías de análisis (históricas, sociales, culturales, pedagógicas y artísticas) para configurar las bases que enmarcan la propuesta. Este apartado establece los referentes contextuales, teóricos y experienciales que permiten comprender el proyecto *'Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla: la mano de vuelta para el descendiente del colono del Sumapaz'* en su complejidad territorial.

Con base en la estructura interdisciplinar del proyecto, el marco referencial se organiza en dos ejes temáticos centrales. El primero, de carácter contextual, sitúa la investigación en la provincia del Sumapaz mediante tres componentes: (1) la caracterización geográfica y demográfica del territorio; (2) un recorrido histórico que permite comprender los procesos que derivaron en la estigmatización del campesinado sumapaceño, desde las luchas agrarias hasta el conflicto armado reciente; y (3) la descripción de la Rumba Criolla como patrimonio vivo cuya transmisión intergeneracional fue interrumpida por las dinámicas del conflicto. El segundo eje, de orden conceptual, integra cuatro líneas analíticas: (1) los referentes sobre tejido social, sus fracturas y posibilidades de reconstrucción comunitaria; (2) los enfoques pedagógicos del reconstruccionismo, así como las perspectivas decoloniales, descoloniales y de la teoría crítica; (3) las comprensiones del arte como herramienta de reparación simbólica y activación de la memoria viva; y (4) la reconceptualización del concierto didáctico como dispositivo artístico-pedagógico.

Estos elementos conforman un marco de referencias que provee el sustento para analizar cómo el proyecto *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla* dialoga con diversos autores y planteamientos que dan sustento a su desarrollo.

Contexto sociohistórico de la provincia del Sumapaz

Esta primera categoría del marco referencial permite situar a nuestra provincia como un lugar de riqueza territorial derivada del Páramo del Sumapaz

como un ecosistema generador de vida, diversidad y vida agrícola. Se describirá los factores territoriales y demográficos que configuran el territorio.

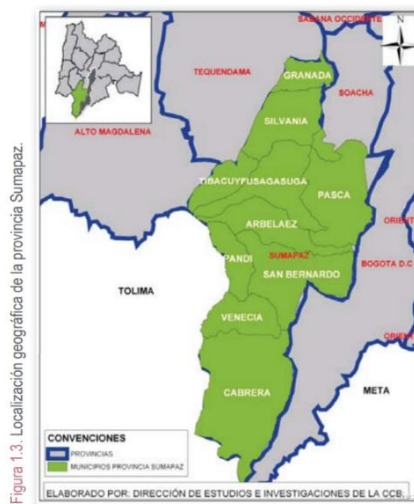
Posteriormente se realizará un recorrido por periodos históricos que nos permiten evidenciar diversas violaciones y afectaciones a los derechos de los campesinos que desembocaron en una estigmatización generalizada de la provincia y también se expondrá prácticas de solidaridad colectiva de los campesinos que representan el sentido comunitario del presente proyecto.

El territorio que nos une

La provincia del Sumapaz comparte territorio con la homónima localidad 20 de Bogotá y se extiende por varios departamentos. Según el Informe de Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición (2022):

La Región de Sumapaz recoge la Localidad 20 de Bogotá, la provincia homónima en Cundinamarca (Fusagasugá, Silvania, Pasca, Granda, Arbeláez, San Bernardo, Pandi, Venecia, Cabrera, Tibacuy), el oriente del Tolima (Villarrica, Icononzo y Cunday), y las partes altas de La Uribe y San Luis de Cubarral en el Meta. (p.4)

Figura 5. Mapa de la provincia del Sumapaz.



Nota: Tomado de Cámara de Comercio de Bogotá (2007, p.18.)

La provincia del Sumapaz fue establecida mediante Decreto Nacional 489 de 1895, se ubica al suroccidente de Cundinamarca y constituye un territorio

estratégico de 1,808 km² (8% del departamento). De sus 279,884 hectáreas totales, 178,000 corresponden al Páramo de Sumapaz, uno de los ecosistemas paramunos más extensos del mundo, cumple un papel clave en la regulación y el abastecimiento de agua en las cuencas más importantes del país. (Corpoica-Incoder, 2011; Gutiérrez y Silva, 2015).

La riqueza territorial de la provincia se sustenta en el Páramo del Sumapaz como una fuente de vida, cuna de una amplia biodiversidad y de tierras fértiles que son el sustento para pequeños, medianos y grandes productores que han heredado desde la época de las revoluciones agrarias una relación sana y amorosa con la tierra y con todo lo que ella nos les brinda.

Números que laten: Sumapaceños entre montaña y ciudad

Según el CNPV 2018, la provincia alberga 181,254 habitantes (8.2% de Cundinamarca), con una notable concentración en Fusagasugá de 134,658 habitantes. Le siguen Silvania (20,581), Arbeláez (10,005), Pasca (8,686), San Bernardo (7,417), Granada (6,922), Pandi (4,735), Cabrera (4,512), Venecia (4,130) y Tibacuy (3,944). La distribución demográfica indica un 59% de población urbana y 41% rural, con un equilibrio de género del 50.6% mujeres y 49.4% hombres (DANE, 2018; Gobernación de Cundinamarca, 2017).

En cuanto a la distribución rural-urbana, aproximadamente “el 59% de la población reside en zonas urbanas y el 41% en áreas rurales, destacando el carácter predominantemente rural de la provincia y su vocación agropecuaria y forestal” (Tierra libre, 2015, p. 4).

La provincia está conformada por un total de 187 veredas distribuidas de la siguiente manera:

Figura 6. Número de veredas por municipio en la provincia del Sumapaz.

Municipio	No de Veredas	No de centros poblados
Fusagasugá	34	4
Arbeláez	10	0
Cabrera	16	1
Granada	13	0
Pandi	12	0
Pasca	28	0
San Bernardo	23	2
Silvania	13	1
Tibacuy	20	2
Venecia	18	0

Nota: Tomado de Caminos de paz en Sumapaz (p. 20), por K. E. Moreno Junco, 2023, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

La provincia del Sumapaz representa así un territorio diverso que integra su riqueza ambiental con su vocación agropecuaria, desempeñando un papel fundamental en la conservación hídrica y el desarrollo agrícola regional donde el campesinado cumple con una labor primordial para su conservación y desarrollo.

Generalidades culturales: arraigo, memoria y encuentro

La provincia del Sumapaz, históricamente ha sido un territorio de resistencia cultural y política. “En la región de Sumapaz aún existe un fuerte arraigo de las comunidades locales por su territorio, sus pobladores han podido habitar, vivir, soñar e imaginar al Sumapaz gracias a las luchas emprendidas por las y los campesinos” (Bravo Espitia et al., 2020, p. 11). Este vínculo con el territorio se ve reflejado en la forma en que las comunidades campesinas se han organizado, sosteniendo la vida colectiva más allá del paso del tiempo y de las dificultades.

La identidad se teje desde memorias de organización y lucha. Morales y Castellanos (2015, p. 27). Mencionan que “los campesinos sumapaceños han

resistido en el territorio como sujetos activos, utilizando la memoria colectiva/ancestral para organizarse y reconocer sus herencias". El sentido de pertenencia por el territorio y el arraigo cultural han forjado diversas celebraciones que resaltan el espíritu festivo y cultura de la provincia.

Las veredas y cabeceras municipales de la provincia conforman un calendario vivo de festividades donde convergen la fe, la cosecha, la memoria y la música. Entre las celebraciones más representativas destacan el Festival Departamental de la Papa en Pasca, el "San Pedrino" en Silvania, la "Diablada" en Arbeláez, la Fiesta del Milagroso Señor de la Salud en Pandí, y las ferias municipales que integran tradiciones locales con expresiones culturales contemporáneas (Cámara de Comercio de Bogotá, s.f.; Gobernación de Cundinamarca, 2023; Viaja por Colombia, 2024).

La celebración más relevante en términos culturales y de impacto nacional es el *Festival Nacional de Intérpretes y Compositores de la Rumba Criolla Emilio Sierra Baquero*, que se desarrolla en Fusagasugá durante septiembre conmemorando el natalicio de uno de los precursores de este género musical (Alcaldía de Fusagasugá, s. f.). Este festival celebra con intérpretes de todo el país el patrimonio vivo de la provincia que es la Rumba Criolla.

Recorrido histórico: entre la lucha por la tierra y el conflicto armado

Como hemos mencionado anteriormente, los campesinos sumapaceños han padecido diversos periodos de violencia. Con el fin de identificar eventos claves que configuraron la estigmatización de esta población realizaremos un recorrido histórico que permite evidenciar las desigualdades y afectaciones que han recibido históricamente por defender sus derechos fundamentales y salvaguardar la vida.

Las revoluciones agrarias y la génesis de la identidad campesina (1919-1948)

En el primer periodo histórico expondremos las desigualdades y explotación a las que fueron sometidos los colonos por el derecho a la posesión de la tierra. Se analizará cómo la intervención de líderes de la provincia con apoyo de importantes figuras políticas propició un sentido colectivo de identidad que llevó a los habitantes

del Sumapaz, en la primera mitad del siglo XX, a organizarse e instruirse para defender sus derechos sobre la tierra y exigir condiciones de trabajo dignas. Veremos, además, como dentro de estas problemáticas sociales surge la práctica de la *mano de vuelta* como un mecanismo comunitario de solidaridad colectiva entre campesinos y que enmarca el sentido social y arraigado de nuestro proyecto.

Los colonos versus los terratenientes (1910-1948)

Este periodo evidencia cómo la explotación laboral ejercida por los terratenientes forjó un proceso de organización campesina para reclamar derechos sobre la tierra. Molano (2015) explica que el problema agrario comenzó cuando colonos, incluyendo excombatientes de la Guerra de los Mil Días, llegaron a trabajar en la Hacienda Sumapaz de la familia Pardo Roche, de 200.000 hectáreas. Mas adelante el autor señala que:

A través de prácticas ilegales y contractuales (amparadas por mandatarios locales), los hacendados intentaron transformar a los colonos en arrendatarios, exigiéndoles trabajo o pagos por los derechos de uso de las tierras que los campesinos ya ocupaban por décadas, derivando en conflictos sociales desde 1910 (Molano, 2015 p. 23).

Paredes (2016) describe cómo los terratenientes "hallaban en los campesinos una mano de obra explotable", viendo a los trabajadores rurales como "instrumentos para maximizar las ganancias" (p. 73). Frente a esta visión, Palacios (2016) contrasta las perspectivas de clase con respecto a la tierra: "A diferencia de las pretensiones acumuladoras de los hacendados, los labriegos de la región tenían otras intenciones y perspectivas sobre aquellas tierras que no solo constituían su lugar de asentamiento, sino su única fuente de ingreso para sobrevivir" (p. 77). La autora añade que, para estos campesinos, sus parcelas "significaban un lugar donde arraigarse y así poder dar sentido a su condición como campesinos" (Palacios, 2016, p. 77).

La resistencia se consolidó con medidas estatales. Azuero (2012) documenta que, especialmente con la "Prueba Diabólica" y los decretos 839 y 1110 de 1928,

"los campesinos se declararon colonos⁹, desconocieron la legalidad de las grandes propiedades, invadieron las haciendas y los baldíos y se negaron a pagar arriendo y obligación" (Azuerro, 2012, p. 25).

La mano de vuelta: la solidaridad como acto de resistencia

La notable desigualdad social que se presentaba en la provincia hacia los años veinte y la cual se detalla en el capítulo anterior permite establecer que los campesinos lograron, mediante la unión colectiva y los aportes de líderes organizarse y ejercer presión para que los abusos en contra de su dignidad fueran mitigados.

En este contexto de injusticia y desigualdad los colonos, quienes debían trabajar o pagar obligación para habitar la tierra que labraban, no contaban con recursos económicos para el desarrollo de su vida cotidiana.

Esta situación los llevó a desarrollar una estrategia de trabajo retributivo conocida como la *mano de vuelta*: un sistema de intercambio de trabajo en el cual un grupo de campesinos trabajaba algunos días en la finca de un vecino recibiendo luego la misma retribución sobre el respeto a la honorabilidad de la palabra:

Entre el campesinado de la región del Sumapaz existían acuerdos y prácticas cooperativas que emergían de su cotidianidad y se reflejaban en su modo de vida. La mano vuelta era una forma de habitar la región, de sostener la producción familiar, de trabajar la tierra y se sustentaba en la palabra y en el compromiso que como vecinos y campesinos se devolviera el trabajo. (Clavijo, 2019, p. 44)

Mas adelante Clavijo (2019) añade que "Erasmus Valencia les enseñó a utilizar el término de "compañero" (p.44), revistiendo las prácticas de la vida diaria con una moral de lucha y solidaridad" la cual se veía reflejada en actividades de la

⁹ En este sentido, el subtítulo del proyecto ***Mano de Vuelta para el Descendiente del Colono del Sumapaz*** se utiliza para honrar la memoria colectiva de los campesinos representados por una población diversa de indígenas, criollos y mestizos. Hace referencia tanto a la práctica solidaria de la mano de vuelta, característica del trabajo campesino, como a la resignificación de la figura del "**colono**" como símbolo de resistencia, organización y arraigo en el territorio. Al emplear esta expresión, el proyecto busca reivindicar la unión histórica de quienes se autodenominaron colonos en su lucha por la tierra, reconociendo al mismo tiempo la diversidad étnica y que conforma el campesinado sumapaceño en la actualidad.

cotidianidad como las labores agropecuarias o me manutención del hogar cuando un compañero enfermaba o era encarcelado y las labores de la casa cuando alguna compañera se encontraba convaleciente.

La *mano de vuelta* no solo fue una práctica comunitaria de trabajo sino un mecanismo de solidaridad y arraigo que evidencia la bondad del campesino en el reconocimiento del otro como semejante. Esta manifestación de compromiso y fraternidad encarna la esencia noble y solidaria del campesino sumapaceño y nos hereda al proyecto el deseo de retribuir a nuestra comunidad, lo que nos fue enseñado cuando niños desinteresadamente: la Rumba Criolla y el amor al arte.

Con base en la apreciación anterior, *la mano de vuelta* puede entenderse como una forma de resistencia silenciosa ante el individualismo impuesto. Una epistemología ligada al territorio; una postura ética del habitante rural desde la reciprocidad donde la vida digna se constituye de la solidaridad colectiva. En su más profundo sentido, la *mano de vuelta* anuncia que la comunidad no es un agregado de personas, sino una forma de vínculo que permite sostener el territorio.

En este proyecto, la *mano de vuelta* se reencarna como gesto estético. Devolver lo recibido (la música, la memoria, la Rumba Criolla, el amor por el arte y la provincia del Sumapaz) es reafirmar que la creación no nace del individuo aislado, sino de una solidaridad vital rural que nos antecede. Al encontrarnos, tocar juntos, bailar juntos, tejemos otra vez la red que nos sostiene, la que el conflicto armado dilató. La *mano de vuelta* se consolida entonces como un acto de gratitud, un modo de decir: *yo soy porque nosotros somos*.

El papel del Diario Claridad en la educación popular campesina

La figura del Diario Claridad dentro de los procesos de las revoluciones agrarias y dentro del reconocimiento del campesino como un sujeto pensante, capaz de defenderse e instruirse forjó un importante movimiento en la provincia del Sumapaz, convirtiéndose en un vehículo de educación popular, organización y denuncia frente a los abusos cometidos contra los campesinos.

Erasmus Valencia Arango, empeñoso gaitanista¹⁰, fundó el *Diario Claridad*, el cual fue muy difundido en Sumapaz y Tequendama, su labor defendía el derecho a la tierra de los campesinos apelando a las movilizaciones y a las leyes". (Molano, 2015, p. 23)

Figura 7. *Diario Claridad*, edición del 5 de junio de 1933.



Nota: Fragmento extraído de Valencia, 1933- Fuente Biblioteca Nacional.

De acuerdo con Azuero (2012) el *Diario Claridad*, representaba la prensa obrera, cuya misión era transformar la sociedad mediante la educación y movilización de la clase trabajadora, vista como la única fuerza social capaz de modernizar el país. Esta prensa era la voz del pueblo, buscando legitimidad tanto ante sus opositores (partidos tradicionales, iglesia y grandes periódicos) como ante quienes representaba. Su enfoque revolucionario promovía la transformación social a través de la educación popular (p. 27). La importante labor de educación popular del *Diario Claridad* resuena con las convicciones de nuestro proyecto desde la convicción de que los medios alternativos de pueden aportar en la educación, la memoria y la resistencia comunitaria.

¹⁰ "El gaitanismo hizo posible agrupar políticamente a los individuos en torno a 'intereses de clase', constituyendo la dicotomía 'pueblo' vs 'oligarquía', lo que a todas luces trascendió la política bipartidista habitual" (Morales Estrada, 2023, párr. 2).

Podemos concluir que, el *Diario Claridad*, fue un medio de denuncia, información y educación que impulsó en los autoproclamados colonos una ideología propia que configuró el movimiento agrario en la provincia del Sumapaz y el cual se intensificó con la presencia del caudillo del pueblo Jorge Eliécer Gaitán en el territorio.

Referente a las relaciones de la Gaitán con la provincia del Sumapaz, Molano (2015) menciona que: “Una de las grandes peleas fue la de colonos contra la familia Caballero, propietaria de la gran hacienda cafetera El Chocho, en Fusagasugá, que terminó parcelada en parte. El liberalismo y el gaitanismo tuvieron una significativa participación” (p 24). Más adelante señala que: “La combinación de la agitación social gaitanista y la apertura de los gobiernos liberales a los reclamos de campesinos se tradujo en una fortaleza” (p 24).

La notable fuerza que adquirió Jorge Eliécer Gaitán en la provincia también generó represalias por parte del gobierno conservador:

Quizás el único caso grave en la región fue la balacera contra una concentración gaitanista en Fusagasugá en 1933, que dejó cuatro muertos y 20 heridos. Gaitán lo denunció y reiteró la urgencia de la expropiación sin indemnización y la distribución gratuita de tierra a los campesinos (Molano, 2015, p. 25).

Melo (2018, p.36) manifiesta que, de este atentado que menciona Molano, dos víctimas eran colonos que habitaban lo que es hoy el municipio de Sylvania, los cuales fueron declarados mártires: Polonia Beltrán y Alejo Gómez, cuya memoria quedó plasmada junto a Gaitán y otros líderes de la provincia en el Monumento a la Revolución Agraria que se encuentra en el parque que lleva el mismo nombre, en Sylvania:

Figura 8. *Monumento a la Revolución Agraria en Silvania-Cundinamarca.*



Nota: elaboración propia.

El trabajo de educación popular realizado por el *Diario Claridad* y la simpatía ideológica que el movimiento gaitanista sembró en la provincia llevó a una sobresaliente inclinación de los sumapaceños de ser simpatizantes del partido liberal, realizando acciones pacíficas dentro de los modos de actuar promovidos por Jorge Eliécer Gaitán, los cuales se convertirían en combativos tras el asesinato del caudillo del pueblo.

La violencia bipartidista: del asesinato de Gaitán a la resistencia armada

El asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948 no solo truncó un liderazgo político que representaba a las clases populares, sino que marcó el fin de las luchas agrarias pacíficas en la provincia del Sumapaz. Molano (2015), narra que la respuesta en la provincia durante el Bogotazo fue inmediata: "la organización social y política de la región permitió que las respuestas fueran más estructuradas, con la formación de juntas revolucionarias que tomaron el control en varios municipios, desarmaron autoridades conservadoras y liberaron prisioneros" (p. 25).

El estallido de los sumpaceños tenía raíces profundas. Aguilera Peña (2010) explica cómo el contexto agrario nacional había ido "preparando el terreno para que las luchas campesinas adquirieran fuerza" (p. 21). A pesar de avances legales como

la Ley 200 de 1936, estos esfuerzos "resultaron insuficientes para resolver de fondo el problema agrario, lo que contribuyó a que las organizaciones campesinas adoptaran formas más combativas" (Aguilera, 2010, p. 21).

Lo que siguió fue el periodo conocido como *La Violencia* (1946-1965 aproximadamente), caracterizado por lo que Pabón Quintero (2008) describe como "una política de control represivo, caracterizada por la creación de la policía política y el apoyo a grupos civiles armados conocidos como "chulavitas" (pp. 137-138). En la provincia del Sumapaz, esta represión dejó huellas imborrables: "las fuerzas conservadoras utilizaban el río Sumapaz como un "hospital" simbólico para desaparecer los cuerpos de sus víctimas" (Pabón, 2008, p. 138).

Frente a esta violencia sistemática, las comunidades campesinas iniciaron un proceso de organización que desembocaría en la formación de las FARC en 1966. Como documenta el Centro Nacional de Memoria Histórica (2013), en sus inicios esta guerrilla "planteó reivindicaciones agrarias que incluían la protección de las tierras indígenas y la devolución de tierras usurpadas por terratenientes" (pp. 61-62), mostrando una clara continuidad con las luchas históricas del campesinado sumapaceño.

La provincia del Sumapaz: "zona roja"

Entre 1990 y 2005, el Sumapaz vivió una de las etapas más duras del conflicto armado. La Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No repetición (2022) documenta cómo la región fue catalogada como "*zona roja*", un término que pronto se convirtió en una sentencia para sus habitantes. La estigmatización se puede resumir en un apelativo relatado por un campesino de la provincia en su testimonio: "creen que todos somos guerrilleros" (Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No repetición, 2022, p.3)

Con la fuerte presencia de las FARC en la región a través de frentes como el 51 y 53, cualquier campesino era sospechoso de pertenecer a la guerrilla por el simple hecho de habitar el territorio. En 1999, Fusagasugá ocupaba el primer lugar en secuestros en Cundinamarca, seguido por Arbeláez en tercer puesto (Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No repetición, 2022, p.71).

Pero detrás de estas cifras había una realidad más compleja: muchas familias campesinas debían proporcionar alimento o refugio a la guerrilla por las constantes amenazas y maltratos del grupo subversivo.

La situación se volvió aún más difícil con la llegada de los paramilitares durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez y su política de la “*seguridad democrática*”. La Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No repetición, (2022) registra cómo estas acciones se coordinaron con operativos militares como el Plan de Sumapaz, donde "campesinos y líderes sindicales fueron acusados injustamente de ser auxiliares de las FARC" (pp. 48-49). En uno de los testimonios un sobreviviente comentó como a su padre lo habían asesinado los paramilitares por venir en su camión con diversos víveres y medicinas encargados por los vecinos en un viaje que realizó a Bogotá.

Fue en ese contexto de violencia entre la guerrilla, los paramilitares y el ejército donde transcurrió nuestra infancia, marcada por el miedo y la estigmatización. Esta vivencia personal no es solo un recuerdo doloroso, sino el detonante fundamental que motiva nuestro proyecto. La importante labor de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No repetición no se limita solo a un registro documental, sino que permite evidenciar una memoria viva que referencia y valida lo narrado en la delimitación del proyecto.

Por el temor a represalias frente a este se mantiene un silencio sepulcral en la provincia, pero como lo expresa el padre Francisco de Roux (citado en Giraldo Jaramillo et al. 2024), nos enfrentamos a "verdades incómodas que desafían nuestra dignidad" (p. 24). La violencia generalizada y los actos atroces que se presenciaron en la provincia durante nuestra infancia no solo fracturaron el tejido social, sino que silenciaron nuestras tradiciones, opacando la transmisión de la Rumba Criolla a las nuevas generaciones.

Los caminos hacia la tregua

Con la firma del acuerdo de paz entre el Gobierno Nacional y las FARC en 2016, se inició un proceso de reconocimiento y reparación de las zonas más afectadas por el conflicto armado en Colombia.

La categorización de municipios como *Zonas Más Afectadas por el Conflicto Armado* (ZOMAC) y *Programas de Desarrollo con Enfoque Territorial* (PDET) busca priorizar proyectos que promuevan la recuperación social y económica de regiones como el Sumapaz (Colombia, 2017a; Colombia, 2017b). Entre estos, Silvania y Cabrera (los cuales integran la provincia) fueron designado como ZOMAC (Zonas más afectadas por el conflicto armado) (Función Pública 2017). Esto no quiere decir (como evidenciamos en el apartado anterior) que no exista un amplio registro documental de la presencia del conflicto armado en nuestra provincia, intensificado por su cercanía a Bogotá, por ser atravesado por la vía Panamericana (principal vía de acceso entre el interior y el sur del país) y por la ubicación estratégica entre la provincia de Tequendama y departamentos como Meta y Tolima.

A pesar de los avances hacia la paz, los testimonios recopilados revelan las profundas divisiones que persisten entre los habitantes del Sumapaz, muchas veces enfrentados entre quienes apoyaron las políticas de seguridad del gobierno de Uribe y quienes fueron víctimas directas de ellas. La polarización, sumada a la falta de justicia para las víctimas y la insuficiencia de garantías para una vida digna y en paz reflejan el largo camino que aún queda por recorrer en la reconciliación de estas comunidades históricamente afectadas por el conflicto.

Este capítulo busca argumentar los sucesos históricos que han llevado a una estigmatización generalizada de los habitantes del Sumapaz la cual se exacerbó con la llegada de los paramilitares con el apelativo generalizado de que “todos son guerrilleros” lo cual desencadenó una serie de delitos de lesa humanidad que fueron ejecutados indiscriminadamente con el fin de sumar números en los resultados de la “seguridad democrática” pero la mayoría de las veces sin acudir a un juicio justo o contar con pruebas contundentes que permitieran identificar que habitantes tenían nexos reales con grupos subversivos. Estas problemáticas sociales


desencadenaron graves afectaciones al tejido social e irrumpieron en la transmisión de tradiciones culturales, tales como la expresión de *La Rumba Criolla*.

Cuando se arma la fiesta en 2/4: Aproximación histórica y musical a la Rumba Criolla en el Sumapaz

La Asamblea de Cundinamarca aprobó la Ordenanza 14 de 27 de julio de 1994, por la cual se adoptó la Rumba Criolla como el aire folclórico oficial del Departamento (Asamblea Departamental de Cundinamarca, 1994, citado en Instituto Departamental de Cultura y Turismo de Cundinamarca, 2022).

Este género constituye la apuesta central del proyecto *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla* buscando difundir nuestro aire tradicional entre públicos intergeneracionales de zonas rurales de la provincia del Sumapaz, por medio de un dispositivo artístico interdisciplinar y gracias al trabajo articulado con las secretarías de Cultura municipales, que actúan como puente con las instituciones educativas rurales las cuales son nuestros aliados estratégicos para desarrollar la propuesta.

Figura 9: Ordenanza 14 de 1994 por la cual se adopta a la Rumba Criolla como aire folclórico del departamento de Cundinamarca.



ASAMBLEA DE CUNDINAMARCA

ORDENANZA No. 014/94

LA ASAMBLEA DE CUNDINAMARCA

ORDENA:

ARTICULO PRIMERO.- Adóptase como aire folclórico oficial del Departamento de Cundinamarca, La Rumba Criolla, auténtica manifestación popular de la provincia cundinamarquesa creada por el compositor fusagasugueño Emilio Sierra.

ARTICULO SEGUNDO.- Crease el Festival de la Rumba Criolla, en el Municipio de Fusagasugá durante la segunda semana del mes de septiembre de cada año, con el propósito de promocionar y divulgar éste aire regional Cundinamarqués y facúltase al Gobierno Departamental para implementarlo integralmente de común acuerdo con la Administración Municipal de la ciudad sede.


ARTICULO TERCERO.- La Secretaría de Cultura Departamental elaborará folletos, afiches e información ilustrada sobre la historia y evolución de la Rumba Criolla para distribuir en escuelas y colegios de Cundinamarca y al público en general, y procurará que en dichos planteles educativos se cultive éste género musical como el más autóctono y representativo de la idiosincracia de nuestras gentes.


ARTICULO CUARTO.- Declárase como día del Folclor el Segundo (2º) domingo el mes de septiembre de cada año y se organizarán actos especiales con tal motivo en las instituciones educativas de todos los Municipios del Departamento.


ARTICULO QUINTO.- La Presente Ordenanza rige a partir de la fecha de su promulgación.

COMUNIQUESE, PUBLIQUESE Y CUMPLASE

Dada en Santafe de Bogotá, D.C., a los
veintisiete días del mes de julio de 1994

EL PRESIDENTE,

ALFONSO REY SAMUDIO

EL SECRETARIO,

MANUEL JOSE CORREDOR VALDERRAMA



"POR LA CUAL SE CREA EL AIRE FOLCLORICO DE CUNDINAMARCA Y SE TOMAN OTRAS DETERMINACIONES".

Fuente: Gobernación de Cundinamarca.

Este capítulo no busca realizar un estudio etnomusicológico riguroso sobre la Rumba Criolla (dadas las múltiples discusiones sobre su origen, interpretación y escritura), más bien se propone comprender su trayectoria histórica y su lugar en las prácticas musicales contemporáneas de la provincia del Sumapaz. Para ello, se examina el proceso de consolidación de la Rumba Criolla a partir de la obra de Emilio Sierra Baquero y Milcíades Garavito Wheeler, cuyas composiciones y grabaciones dejaron un legado que continúa vivo en la región apoyada en una organología de instrumentos tradicionales de cuerda pulsada.

Del mismo modo, se analizan las dinámicas de *interfluencia cultural* que han posibilitado la circulación, resignificación y apropiación del género en contextos tanto urbanos como rurales, y que explican su presencia sostenida en festividades, repertorios familiares y procesos comunitarios sumapaceños. En conjunto, este capítulo busca generar una reflexión que articula historia, práctica musical y memoria social para comprender por qué la Rumba Criolla sigue siendo hoy un patrimonio vivo en el Sumapaz.

La Rumba Criolla no solo hace parte de la lista de géneros tradicionales de la región andina colombiana, sino que también, en su alegría sentida, personifica una amalgama de elementos urbanos y rurales que generan su particularidad sonora. En el contexto de la provincia del Sumapaz, para muchos constituyó la primera música en vivo que se escuchó en la infancia, forjando una memoria familiar y cultural que nutre la identidad de numerosos sumapaceños, bogotanos y habitantes de la zona interior del país la cual puede sustentarse desde la *interfluencia cultural* descrita por Bedoya (1987 a y b) presente en nuestras músicas tradicionales la cual no se configura desde fronteras geográficas definidas administrativamente, sino mediante la circulación histórica y continua de las manifestaciones musicales.

Como menciona Bedoya (1987 a) “las músicas y danzas del país conforman una gran unidad dinámica, no ya por tener un “origen común” (hispano, indígena, negro, etc.) sino por su movilidad, por su transformabilidad y enriquecimiento en procesos seculares de intercomunicación” (pp. 4-6). Esta perspectiva nos permite argumentar que la presencia de la Rumba Criolla en la memoria afectiva,

interpretativa y festiva en la provincia del Sumapaz no contradice, ni niega su proceso de consolidación urbana, sino que se inscribe en la lógica histórica de intercambio y resignificación que caracteriza varias manifestaciones de música tradicional en Colombia.

Este género cuya creación se atribuye a Emilio Sierra (1891-1957) junto con Milcíades Garavito Wheeler (1901-1953) más allá de generar controversias por la apropiación de la Rumba Criolla debe ser motivo de orgullo compartido tanto para los habitantes de Fusagasugá (Cundinamarca) como para los de Fresno (Tolima), ya que encarna el sentir y el prolífico pensar de dos de los más importantes compositores de música andina colombiana de la primera mitad del siglo XX, que además de Rumba Criollas cuentan con una producción extensa y bien elaborada de obras de diversos géneros que aportan a la historia de la música nacional.

Historia

La música andina colombiana, destacada en la primera mitad del siglo XX gracias a géneros como el Bambuco y el Pasillo, tuvo un proceso de revalorización debido a tensiones políticas y culturales. Inicialmente esta música fue señalada por las élites urbanas como música vulgar o "bailes deshonestos" (Ramírez, 2020, p. 158). Posteriormente fue incorporada por intelectuales bogotanos de *La Gruta Simbólica*¹¹ como forma de resistencia durante la Guerra de los Mil Días (1899-1903), brindándole un nuevo sentido político y literario (Ramírez, 2020, p. 142).

Este proceso se consolidó gracias a la industria discográfica, que permitió la grabación y difusión masiva de estos ritmos mediante agrupaciones como el dueto "Pelón y Marín", quienes en 1908 grabaron en México con el sello Columbia, presentando estos géneros tradiciones ante el público nacional y difundiendo los aires nacionales a nivel internacional (Ramírez, 2020, p. 155, Ospina, 2013, p. 331). Urrego et al. (2024) señalan que fue el Bambuco "*El enterrador*" la primera

¹¹ El concepto de "bohemia", que originalmente designaba a los gitanos, pasó a denominar en el siglo XIX un movimiento sociocultural contestatario que surgió en París como alternativa al romanticismo más convencional. Este estilo de vida se caracterizaba por el desapego material, posturas políticas y sociales heterodoxas, una actitud liberal hacia las relaciones afectivas y la consagración a ideales artísticos (García Ángel, 2015, p. 7). Esta corriente se expandió desde los barrios parisinos hacia otras capitales europeas y americanas, llegando a Bogotá donde La Gruta Simbólica encarnó localmente este espíritu bohemio, ejerciendo notable influencia en el desarrollo literario, artístico y político nacional (García Ángel, 2015, p. 7).

grabación fonográfica de música andina colombiana realizada por el dueto Pelón y Marín.

En este punto es importante recalcar que, aunque la grabación de discos permitió la difusión sin precedentes de los aires tradicionales colombianos y constituye un hito documental de inmenso valor se reconoce que la música del país contaba con múltiples manifestaciones musicales vivas previas al registro fonográfico. Al respecto, Bedoya (1987b), manifiesta lo siguiente frente a las posturas puristas que se sustentan en el disco como fuente primaria de apreciación de las músicas tradicionales:

“El impacto ha sido exagerado por los puristas, en términos maniqueos y, lejos de arrojar luz sobre los problemas, las cuestiones se han oscurecido hasta el punto de promulgar anatema prácticamente para cualquier música grabada que circule en forma de disco o cassette y se difunda en emisoras; y se ha dejado de ver la relación que conserva, diríamos “genética”, con las bases que las generan.” (p. 19).

Esta apreciación nos permite reflexionar que muchos géneros considerados “comerciales” en el momento de su grabación contenían en su esencia elementos de prácticas tradicionales que habían circulado previamente y simultáneamente por repertorios rurales y urbanos. En consecuencia, la aparición discográfica de estos géneros (incluida la Rumba Criolla) no debe interpretarse como un origen absoluto, sino como un momento dentro de un proceso más amplio de circulaciones, interfluencias y transformaciones musicales que ya estaban en curso en nuestro país.

Paralelamente, la construcción de la *música nacional* se vio permeada por la creciente circulación de géneros internacionales, particularmente ritmos afroantillanos como la rumba y el son cubano, que llegaron a Colombia a través del disco, la radio emergente y la visita de músicos de la isla a nuestro país (Ospina, 2013, p. 326).

“Aprovechando el auge de la Rumba Cubana que se podía oír sintonizando las emisoras de la isla, las cuales se captaban libres de interferencias, y la novedad

del disco fonográfico en la cúspide de su popularidad” (Portaccio, 1995, p. 162)., Sierra y Garavito se ingeniaron el nuevo ritmo.

Los géneros antillanos compitieron por el espacio sonoro en las urbes colombianas, desafiando la hegemonía andina (Ospina, 2013, p. 325). Intelectuales como Daniel Zamudio veían con recelo esta influencia, calificándola de "producto híbrido y perjudicial" que requería "depuración" (Zamudio, 1949, citado en Ospina, 2013, p. 312). A pesar de esta resistencia, la rumba ganó popularidad, especialmente en zonas costeras, configurando un panorama musical plural donde lo *nacional* se negoció entre lo andino y lo tropical.

Fue en este contexto de intercambio y fusión que, como señala Tejeda (2017), “las Rumbas Criollas les abrieron sus puertas, de par en par, para la entrada y aceptación de los ritmos más populares del Caribe colombiano” (párr. 48), funcionando como un crucial puente cultural. Sierra y Garavito consideraron que, agregándole matices musicales regionales como la ejecución en tiple, bandola y cucharas de naranjo, producían un aire típico con todo el sabor colombiano (Portaccio, 1995, p. 162).

En una entrevista al compositor fusagasugueño Emilio Sierra, presentada en el libro *La canción colombiana: Su historia, sus compositores y sus mejores intérpretes*, justificó el éxito de su obra argumentando: “mi música- agrega- ha triunfado porque es de actualidad; nosotros habíamos anclado en 1920 mientras las melodías de los demás países evolucionaban, estas Rumbas Criollas constituyen la música de 1941 y están de moda...” (Rico, 2004, p. 297).

La Rumba Criolla no solo fue popular, sino que, como señala Rico (2004), desempeñó un papel crucial como puente musical, pues “le abrió las puertas a los ritmos caribeños que comenzaban a llegar a la capital” (Rico, 2004, p. 297).

Esta innovación no fue un fenómeno aislado, sino el resultado de una síntesis creativa. Tal como lo documenta Tejeda (2017), el proceso creativo de la Rumba Criolla consistió en una “fusión musical entre el espíritu andino colombiano a través de sus coloridos bambucos fiesteros y el furor jacarandoso de las rumbas cubanas” (párr. 47), que permitió a compositores como Emilio Sierra y Milcíades Garavito consolidar un estilo que resonó profundamente en el público bogotano. Como

analizaremos más adelante las partituras de obras de Rumba Criolla, contienen claros elementos que nos permiten identificar las influencias tanto de la música andina colombiana como caribeña:

La Rumba Criolla nace como una conjunción de los ritmos del interior, pero atravesados por esa misma sensibilidad costeña, incluso a través de influencias de la música cubana que llegaba hasta los radios a través de la señal de onda corta (RTVC Sistema de Medios Públicos, 2023, párr. 2).

A partir de estas premisas se hace evidente el concepto de *interfluencia*, tal como lo plantea Bedoya (1987a), quien explica que este proceso “no corresponde a la idea de que un “dador” modifica pasivamente a un “receptor”, sino a una relación dinámica que ocurre en dos sentidos” (p. 13). En este orden de ideas, la Rumba Criolla no puede condensarse a una simple suma de rasgos andinos y caribeños, sino que debe comprenderse como el producto de un diálogo musical más amplio, donde lo andino colombiano influenciado por las prácticas bambuqueras cultivadas históricamente por los intérpretes urbanos y rurales del interior y las sonoridades antillanas (particularmente las rumbas y músicas cubanas que circulaban por radio y grabaciones) entraron en diálogo simultáneo. Así, el género emerge como una expresión situada dentro de un sistema de circulación y transformación recíproca entre diversas regiones y países, tradiciones y prácticas musicales que se influyen mutuamente.

El año 1938 fue muy importante para la difusión y consolidación de la Rumba Criolla en la escena nacional. En primer lugar, Echeverri (2019), menciona que en ese año Julio, hermano de Milcíades,

Hablando con el versado músico Alex Tobar le preguntó qué clase de ritmo sería ese de Milcíades. Tobar se quedó pensando y luego, para salir del paso le dijo: eso es una Rumba... Criolla, y así fue bautizado dicho ritmo con facilidad asombrosa (Echeverri, 2019, p. 32).

Figura 10. Partitura “¡Vivan los novios! -Rumba Criolla de Emilio Sierra Baquero.



Nota: Fuente colección de partituras del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

En segundo lugar, aprovechando la novedad de la inauguración de la emisora bogotana Radio Santafé, ocurrida el primero de abril de 1938, se estrenó este alegre aire (Portaccio, 1995, p. 162). El tiempo (2006) confirma que la Rumba Criolla “*Vivan los novios*” de Emilio Sierra interpretada por el cantante Humberto “Chato” Reyes, fue la obra interpretada en la inauguración de la Radio Santafé. Además, durante décadas fue la presentación del programa *La hora de los novios*, que conducía Don Ruby. De esta manera, 1938 se consolida no solo como el año del bautizo oficial del género, sino también como el momento de su lanzamiento masivo y legitimación comercial a través de la radio y la industria discográfica. El género naciente “no solo fue aceptado por los músicos más prestigiosos de la época sino también por los diversos estratos de la sociedad que sin abandonar distinción social fueron asimilando los ritmos que antes eran de exclusivo dominio del pueblo (Portaccio, 1995, p. 162).

Figura 11. Cortina radial programa hora de los novios.



Nota: tomado de Radionovelas (2017)

Por último, (Rico, 2004, p. 297) menciona sobre la orquesta de Emilio Sierra que:

En 1938 su orquesta era una de las mejores que tenía la capital, razón por la cual J. Glottman representante entonces de la casa Víctor le firmó un contrato para grabar 10 discos, 20 temas, en una máquina portátil que habían instalado en la Voz de Colombia, y que manejaba Don Francisco Cerón.

A fines de los años 30 y durante dos décadas este aire era frecuentemente incluido en el repertorio de las orquestas de la época para amenizar reuniones sociales. Eran las agrupaciones de los maestros creadores las que no solo lo ejecutaban, sino que grabaron muchos discos de 78RPM para la firma RCA Víctor (Portaccio, 1995, p. 162-163).

En la descripción del disco *¡Qué Sabroso...! Con Emilio Sierra y su Orquesta*, Hernán Restrepo Duque, uno de los más importantes e influyentes comentaristas de música andina colombiana y a quien se le atribuye conservar el registro de las obras de Sierra comenta que: “Emilio Sierra mismo en una entrevista periodística dijo la verdad sobre la Rumba Criolla. Era simplemente, un fandango, hermano menor y más alegre del Bambuco, y tan colombiano o más que aquel” (Restrepo, citado en Sierra, s.f. párr.7) Mas adelante menciona que:

El Fandango, o el Bambuco, habían dejado en la entrada de la ciudad sus arreos campesinos y vestido traje de ciudad. Las letras no se hacían a base de endecasílabos, de grandes poemas centenaristas o de trozos líricos, sino

con trozos de pueblo, aprovechando dichos bogotanos, sus emociones y sus gustos. (Restrepo, citado en Sierra, s.f.)

Estas referencias permiten intuir que la Rumba Criolla de Emilio Sierra tiene unas fuertes raíces campesinas, quizá inspiradas en su natal Fusagasugá, y que su proceso en esta primera etapa de desarrollo se vio influenciado por el éxodo rural hacia Bogotá, donde el género 'vistió traje de ciudad', como lo describe Restrepo Duque (citado en Sierra, s.f.).

Por último, considerando los caminos de circulación, comercio y tránsito cultural descritos por Bedoya (1987a), podemos suponer que la Rumba Criolla se integra rápidamente en la ruralidad de la provincia del Sumapaz. La cercanía geográfica y la intensa relación económica y social entre Bogotá y la provincia pudieron facilitar históricamente el intercambio de repertorios entre zonas urbanas y veredales, de modo que la Rumba Criolla no permaneció exclusivamente en la ciudad, sino que transitó hacia las veredas, municipios colindantes y otras zonas de la región andina colombiana (como Huila, Tolima, Boyacá y Santander), donde fue apropiada dentro de prácticas comunitarias ya existentes.

Este arraigo es aún más significativo si se recuerda que Emilio Sierra era descendiente de la región, lo que puede haber contribuido a su afinidad con las sonoridades y dinámicas festivas del interior andino. En este proceso de retorno y circulación, el género no llegó a través de grandes orquestas, sino que fue reapropiado y reinterpretado en el sentir íntimo y familiar de los conjuntos de cuerdas pulsadas (bandola, tiple y guitarra), reintegrándose al acervo musical rural desde una organología diferente, pero conservando rasgos del estilo interpretativo de Sierra. Bajo este marco, la presencia del género en los entornos rurales no constituye una anomalía, sino una manifestación coherente de los procesos de movilidad, continuidad e *interfluencia* musical que caracterizan a las regiones centro-orientales del país.

El legado de este género es fundamental, pues, en palabras de Tejeda (2017), “si la Rumba Criolla ya nos pone a bailar, este ritmo es un loable antecedente que nos ha permitido entender por qué lo afrocaribeño, en su dimensión musical, es lo que actualmente bailamos los colombianos” (párr. 65).

Emilio Sierra Baquero: el cantor de la mujer y el paisaje fusagasugueño

Figura 12. *Emilio Sierra Baquero.*



Nota: Fuente archivo de la Fundación Emilio Sierra para la Cultura.

Emilio Sierra Baquero fue un compositor, director de orquesta y músico cundinamarqués reconocido como uno de los creadores de la Rumba Criolla, género que revolucionó la música del interior del país en la década de 1940. Según Rico (2004), nació en Fusagasugá, Cundinamarca, el 15 de septiembre de 1891, “en el hogar de Vicente Sierra y Teodomilda Baquero, oriundos de Soacha y Tibacuy (Cundinamarca) respectivamente” (p. 297).

En su niñez aprendió a tocar el tiple y la guitarra y el padre Rey (párroco del municipio), le enseñó a tocar el armonio. En 1906, a la edad de 15 años ya dirigía los coros de la iglesia en su natal Fusagasugá. Esta labor también la desempeñó en otras poblaciones como Chipaque, Ubaque y Choachí, en donde contrajo

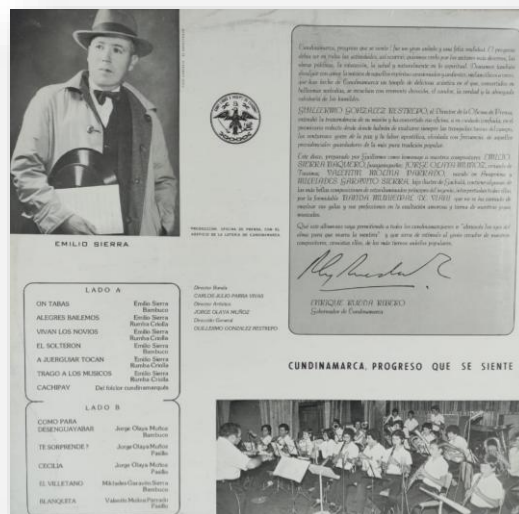
matrimonio con María Espinel Sabogal el 24 de noviembre de 1921 y con quien tuvo ocho hijos. (Rico, 2004, p. 297).

Su talento multifacético lo llevó a incursionar tanto en géneros populares como clásicos, aunque fue en la músicaailable donde encontró su mayor vocación. Como señalara el historiador Hernán Restrepo Duque, "la música de Emilio Sierra identifica al Bogotá de 1941, capturando el espíritu de una ciudad en transformación." (Restrepo citado en Radio Nacional de Colombia, 2021, párr. 4),

Sierra se estableció definitivamente en Bogotá en 1935, donde fundó su propia orquesta y se matriculó en el Conservatorio Nacional para perfeccionar sus conocimientos musicales (Rico, 2004). Sierra, junto Milcíades Garavito Wheeler (quien se menciona era primo en segundo grado con el fusagasugueño) promovieron el género de la Rumba Criolla, además de realizar más de 200 composiciones en diversos géneros musicales del interior y de la costa caribe colombiana como Pasillos, Bambucos, Porros, Fandangos y Danzas.

Además, Emilio Sierra Baquero musicalizó la primera versión filmada de lamaria de Jorge Isaac

Figura 13. LP-De Cundinamarca para Colombia-parte posterior.



Nota: Fuente archivo personal

Como se mencionó anteriormente el éxito nacional de Emilio Sierra llegó en 1938 durante la inauguración de Radio Santafé, cuando se escuchó por primera vez su pieza "*Qué vivan los novios*", compuesta como regalo matrimonial para un amigo (Radio Nacional de Colombia, 2021). Esta obra se convertiría en un referente de la Rumba Criolla, aportando a la identidad Bogotana de los años 40, sería el himno del Carnaval de Barranquilla en 1944 y musicalizaría el programa "la hora de los novios" que todos los domingos transmitía por Radio Santafé de Bogotá el célebre locutor Jorge Reyes Corso, más bien conocido como "don Ruby" o "Rubicón" (Portaccio, 1995, p. 167).

Figura 14. Disco formato 78 revoluciones tema *Vivan los Novios*.



Nota: tomado de Tejeda (2017)

La RCA Víctor grabó por el año de 1941 más de 16 discos de Sierra en los estudios de La Voz de Colombia (González, 1979). Su orquesta era considerada una de las mejores de la capital, lo que le valió un contrato para grabar 20 temas (Rico, 2004). Entre sus composiciones más destacadas se encuentran: "Trago a los músicos", "A jugar tocar", "Ricitos de oro", "El pataleo", "Mañana nos casaremos", "Tierra mía" y "On tabas", "Don Jack" entre otras (Radio Nacional de Colombia, 2021).

Álvaro, uno de los ocho hijos de Emilio Sierra describía a su padre como "sumamente extrovertido, vanidoso, enamorado, parrandero y "perfecto bohemio", prototipo de los cachacos de la época" (González, 1979). Su proceso creativo era

peculiar: "no existía momento especial de inspiración y en repetidas oportunidades se levantaba casi sonámbulo a las dos o tres de la madrugada, se colocaba frente al piano y comenzaba a componer" (González, 1979).

Figura 15. *Emilio Sierra en Bogotá.*



Nota: tomado de tejada (2017)

Además, Sierra se dotaba de una notable recursividad que se evidencia en esta anécdota narrada por su hijo Álvaro:

Alguna vez, anotó Sierra Espinel, llegaron los músicos de la orquesta a una grabación con tan mala suerte que el técnico de la emisora Pachito Cerón, les comunicó que las agujas de su equipo se habían agotado razón por la cual aquella grabación no podía realizarse. Al saber que Álvaro viajaría por esos días a Choachí, le encargó traer todas las espinas secas de naranjo que encontrara con las cuales reemplazó las mencionadas agujas de acero logrando realizar así no pocas grabaciones sin mayores pérdidas de nivel. (González, 1979).

Figura 16. Recorte de periódico nota "El natalicio de Emilio Sierra"

El Natalicio de Emilio Sierra

"¡Qué Vivan los Novios!"

Por GUILLERMO GONZALEZ RESTREPO



Hoy día de los novios, se cumplen 66 años del natalicio de Emilio Sierra el más popular de los compositores e intérpretes de la música folclórica del interior del país en la década del 40.

El nuevo aniversario del famoso músico fusagasugueño llega con la incertidumbre de que nadie sabe, ni aún sus propios familiares en qué lugar del sinuoso cementerio se encuentran sus restos mortales que fueron traídos de Cali, en donde murió el 8 de marzo de 1957, por empeño del Concejo municipal pero sin el conocimiento de sus hijos.

Después de 22 años de la desaparición del cantor de la mujer y el paisaje fusagasugueño: creador de un nuevo estilo musical que le abrió paso en el interior del país a la "música ciudadana" despojando el pentagrama de grandes poemas centenarios y de textos líricos para arroparlo con los dichos y refranes propios de

prácticas con el único armonio que existía en su ciudad natal y que servía para entonar los coros de la iglesia parroquial.

Antes de los 18 años ya actuaba en orquestas de Bogotá y pocos años más tarde dirigía bandas municipales en casi todas las localidades de Cundinamarca.

Aunque su estilo fue marcadamente popular, no dejó de incursionar en el género clásico con algunas obras que, a decir verdad, no le dieron mucho resultado pero sí demostró con ello su genio y talento artístico multifacético.

Uno de sus ocho hijos, el licenciado Alvaro Emilio Sierra Espinel, comentó que para su padre no existía momento especial de inspiración y que en repetidas oportunidades se levantaba casi somnoliento a las dos o tres de la madrugada, se colocaba frente al piano y comenzaba a componer.

La RCA Victor logró grabar por el año de 1941 más de 16 discos los cuales fueron realizados en los estudios de La Voz de Colombia cuando estos quedaban en el costado sur de las oficinas de "El Espectador" en la calle 13 con la carrera cuarta de Bogotá.

Alguna vez, anotó Sierra Espinel, llegaron los músicos de la orquesta a una grabación con tan mala suerte que el técnico de la emisora Pachito Cerón, les comunicó que las agujas de su equipo se habían agotado razón por la cual aquella no podía realizarse. Al saber que Alvaro viajaría por esos días a Choachí, le encargó traer todas las espinas secas de naranjo que encontrara con las cuales reemplazó las mencionadas agujas de acero logrando realizar así no pocas grabaciones sin mayores pérdidas de nivel".

Vanidoso y Parrandero
Emilio Sierra, según su hijo Alvaro, era sumamente extrovertido, vanidoso, enamorado, parrandero y "perfecto bohemio", prototipo de los cachacos de la época.

Sus composiciones fueron siempre sucesos musicales en Colombia; entre ellas se destacan que vivan los novios, A juergar! tocan, Qué sabroso, Canta un jilguero, Pim pam, pim, Benitín, Noches de F'arra, Trago a los músicos, Este huevo quiere sal, Mañana nos casaremos, Fusagasugueña, Adentro los de corroca, On tabas, El Palajao, Désame morena, agitanita querida, Frailejón, Ricetos de oro y tantas otras en tiempo de bambaco, pasillo, purro, intermezzo, marcha, conga y joropo.

Se considera, junto con Miliades Garavito, como el creador de la rumba criolla ritmo que fue asimilado rápidamente por las gentes de Cundinamarca convirtiéndose en la tonada musical más representativa de esta sección del país.

Emilio Sierra nunca permitió que sus hijos aprendieran a tocar instrumentos musicales y hasta se enfadó con el rector del "Nicolás Esguerra" porque es cogió al tercero de ellos como tamber mayor de la banda de guerra del colegio. En cambio, su sabiduría melódica le ofreció generosamente a quienes se interesaron por ella en escuelas y colegios.

El maestro, compositor y bardo que revolucionó la música de los 40, murió de un paro cardíaco a los 66 años; su corazón no resistió la ingratitude que ya pesaba sobre él y que tristemente se ha proyectado hasta hoy a pesar de que con sus lindas melodías sigue cantando desde la eternidad a la mujer y al paisaje de la tierra que lo vio nacer.

la idiosincrasia del pueblo cundinamarqués. Emilio Sierra no tiene ni siquiera una triste lápida en donde se lea su nombre o se coloque una flor.

A pesar de que la Asamblea de Cundinamarca y el propio Concejo municipal de Fusagasugá ordenaron erigir un busto del maestro y denominar una avenida con su nombre, al tiempo y la desidia se encargaron de enmudecer el espíritu de tan loables disposiciones.

Solo una desdibujada placa de mármol incrustada en la pared de una vetusta y semitruída edificación, recuerda al desprevenido caminante que allí vivió por algún tiempo el virtuoso e inspirado compositor de más de 200 páginas musicales de arraigo popular que aún se conservan frescas en el ambiente frandulero colombiano.

"Músico Somnoliento"

Emilio Sierra Baquero nació el 13 de septiembre de 1891 en Fusagasugá y desde muy temprana edad se mostró inquieto por la música la que empezó a ejecutar en instrumentos de cuerda tales como el tiple y la guitarra para luego iniciar

Nota: Archivo compartido por Wilmar E. Galindo. Clásicas Colombianas.

Emilio Sierra falleció en Cali el 8 de marzo de 1957 de un paro cardíaco a los 66 años. Su legado permanece vigente a través del festival que se realiza cada año en Fusagasugá en su honor y el de la Rumba Criolla. Sus restos mortales yacen en el cementerio de Fusagasugá y en honor a él se encuentra en la avenida de las palmas de la misma ciudad un monumento que conmemora su vida y obra.

Milcíades Garavito Wheeler

Figura 17. *Milcíades Garavito Wheeler.*



Nota: Tomado de Radio Nacional de Colombia (2023)

Miembro de una familia que constituyó un importante legado para la música andina colombiana. No puede hablarse de Milcíades Garavito Wheeler sin reconocer la figura de su padre, Milcíades Garavito Sierra, “compositor de más de 700 obras y nacido en Gachalá, Cundinamarca, en 1863” (Rico, 2009, párr. 7), quien, según se comenta, era primo del también músico Emilio Sierra Baquero.

Como inspector escolar, Garavito Sierra llegó a Fresno, Tolima, donde conoció a Inés Wheeler, con quien formó una familia de músicos. Milcíades, hijo, nació en Fresno en 1901; Alfonso en Honda en 1909; luego vinieron Julio y Heberto, y posteriormente las hermanas: Celmira, nacida en Honda en 1916; Inés, nacida en Pacho en 1925; y Carmen, nacida en Fresno en 1930 (Señal Memoria, 2014, párr. 1).

Milcíades Garavito Wheeler nació en Fresno, Tolima, el 25 de julio de 1901 (Rico, 2004, p. 348). Realizó sus estudios escolares en su pueblo natal y, contra los deseos iniciales de su padre, quien “no quería que fuera músico” (Rico, 2004, p. 348). El joven Milcíades se instruyó a escondidas en las clases de música que su padre impartía a los integrantes de la banda local. Su insistencia fue tal que

Milcíades (padre) finalmente accedió a orientarlo. Siendo aún un adolescente, se le encargó la dirección de la Banda de La Palma, Cundinamarca, mientras su padre organizaba bandas en otras poblaciones (Radio Nacional de Colombia, 2023).

En 1921, radicado en Honda, fundó junto a su familia el cuarteto que sería la semilla de la famosa Orquesta Garavito, con su padre en el piano, Alfonso en el violín, Julio en el contrabajo y él en la flauta (Rico, 2004, p. 348; Señal Memoria, 2014).

Figura 18. Orquesta Garavito (Milcíades Garavito en el centro).



Nota: Tomado de Tejeda (2017)

Fue en este periodo cuando, según Rico Salazar (2004), compuso sus primeras Rumbas Criollas, “‘La loca Margarita’ y ‘Mariquiteña’ (letra de Juan Escobar Navarro)” (p. 348), piezas consideradas fundacionales del género. “Mariquiteña” sería declarada en 1997 himno de la población tolimense de Mariquita (Radio Nacional de Colombia, 2023).

Figura 19. Portada de la partitura de “Mariquiteña” Rumba Criolla de Milcíades Garavito.



Nota: Fuente colección de partituras del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

Hacia 1928, siguiendo a sus hermanos, se estableció en Bogotá, donde reorganizó la orquesta con Heberto en la trompeta y pianistas como Pedro Nel Ceballos (Rico, 2004).

A partir de 1930 y durante casi dos décadas, la Orquesta Garavito, junto a la de Emilio Sierra, fue protagonista del movimiento musical bogotano, amenizando programas en emisoras como La Voz de la Vóctor (Rico, 2004; Señal Memoria, 2014). Aunque la orquesta de Sierra llegó primero al disco, Garavito realizó sus propias grabaciones en 1947 (Rico, 2004). Peter Wade, citado en Señal Memoria (2014), señala que varios comentaristas coinciden en establecer a Garavito y a Sierra “como introductores de un cambio importante en la música de la ciudad” (párr. 3), basado en la Rumba Criolla, una fusión de géneros del interior con elementos rítmicos caribeños.

Su obra compositiva fue vasta e importante. Su bambuco fiestero *San Pedro en El Espinal*, grabado por Eduardo Armani en Buenos Aires en los años 40, alcanzó enorme popularidad y se mantiene como un himno de las fiestas de esa localidad tolimense (Rico, 2004; Radio Nacional de Colombia, 2023). Otras de sus creaciones

notables fueron el pasillo *Chispa*, el bambuco *Después un besito*, *Amor dichoso* y la pieza *Ilusiones que no mueren* (Rico, 2004, p. 348). También incursionó en la música académica con obras como *Oberturas Nómadas* y un nocturno para violín y piano (Radio Nacional de Colombia, 2023).

Milcíades Garavito Wheeler falleció en Bogotá el 23 de abril de 1953, justo cuando empezaba a gozar de un mayor reconocimiento, dejando inconcluso el arreglo de *Gitanilla* (Rico, 2004, p. 348; Radio Nacional de Colombia, 2023).

Su legado perdura no solo en sus composiciones, sino en haber dado forma a un sonido bogotano único. Como señaló el escritor Próspero Morales Pradilla, citado por Radio Nacional de Colombia (2023), “Bogotá carecía de música propia”. La Rumba Criolla, de la que Garavito fue pionero, vino a llenar ese vacío, creando una sonoridad capitalina que fusionó el alma andina con la sensibilidad costeña y caribe.

Las Rumbas Criollas creadas por estos distinguidos compositores han sido la base del repertorio de las seis versiones de los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla*. Se ha dado prevalencia a las obras de Emilio Sierra sin dejar a un lado la figura de Milcíades Garavito cuya obra más distinguida en la provincia es la *Loca Margarita*, que narra la historia de la maestra fusagasugueña Margarita Villaquirá (1860-1942) quien fue víctima directa de la violencia entre liberales y conservadores y gracias a esta emblemática Rumba Criolla sigue vive su memoria como un recordatorio de que la violencia siempre ha estado presente en nuestro país y que no importa el género musical si nos permite conservar las historias de los habitantes de los municipios. Margarita representa las madres de ayer y de hoy que han tenido que padecer la muerte de sus esposos e hijos en el marco de la violencia y mediante la interpretación de esta obra se hemos buscado reavivar la memoria de las víctimas en la figura que representa Margarita Villaquirá. “El arte no solo conmemora momentos históricos, sino que también puede ser un motor para recuperar memorias colectivas que han sido suprimidas o borradas.” (Galería MCH, 2025, párrafo 5)

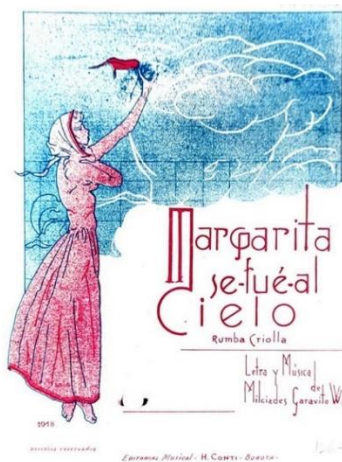
Figura 20. Portada partitura “La loca Margarita”-Rumba Criolla de Milciades Garavito.



Nota: Fuente colección de partituras del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

Dentro de la investigación realizada para seleccionar el repertorio de obras que se interpretarían en los conciertos fue incluida también la obra *Margarita se fue al cielo* compuesta por Garavito como homenaje a la Fusagasugueña en su deceso y nos ejemplificar la funcionalidad de la propuesta en incorporar obras muy conocidas y obras que no han sido interpretadas por el difícil acceso a fuentes documentales.

Figura 21. Portada de la partitura “Margarita se fue al cielo”



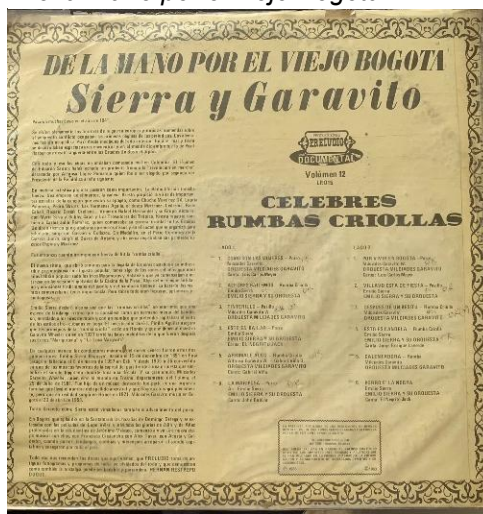
Nota: Fuente colección de partituras del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

Emilio Sierra Baquero y Milcíades Garavito Wheeler aportaron con su ingenio y creatividad al enriquecimiento de la música andina colombiana. Sus aportes a la consolidación y difusión de la Rumba Criolla, así como sus contribuciones a otros repertorios en diversos géneros, marcaron un hito en la historia musical del país. Juntos sentaron las bases para una nueva sonoridad que fusionó elementos andinos y caribeños, enriqueciendo el panorama musical colombiano. Su legado perdura en la actualidad, no sólo a través de sus composiciones más destacadas, sino también en la influencia que ejercieron en la música posterior, consolidando su importancia en la cultura musical colombiana y en el patrimonio inmaterial de la nación y como se mencionaba al inicio del capítulo la obra de estos dos compositores genera un vínculo artístico e identitario entre Fresno (Tolima) y Fusagasugá (Cundinamarca).

Figura 23. Portada Disco LP “De la mano por el viejo Bogotá”



Figura 22. Contraportada del disco LP “De la mano por el viejo Bogotá”



Nota: Fuente archivo personal

Estudiar la historia de la Rumba Criolla es fundamental para comprender su riqueza y su vigencia. Como se analizó, la difusión del género tuvo una difusión significativa en entornos urbanos gracias al importante papel de Sierra y Garavito, sin embargo, esta música también ha sido moldeada por continuos intercambios culturales entre regiones, comunidades y prácticas musicales tanto urbanas como rurales.

Los procesos de interfluencia presentes en la provincia del Sumapaz, así como en otras zonas del país donde el género circula, han permitido que la Rumba Criolla se adapte, se transforme y permanezca viva en la memoria afectiva de diversos públicos.

Desde nuestra experiencia como intérpretes, hemos podido evidenciar que las obras de este género despiertan una alegría significativa tanto en un auditorio ciudadano como en una vereda, lo cual demuestra que la Rumba Criolla es reconocida como parte de una identidad afectiva y sonora compartida en el interior del país, más allá de las divisiones geográficas entre campo y ciudad.

Esta circulación constante producto de la interfluencia ha generado un diálogo permanente entre lo urbano y lo rural y ha permitido que la Rumba Criolla se mantenga como un verdadero patrimonio vivo del Sumapaz y de la región andina, donde aún late, convoca y mueve fibras a quienes la interpretan y la escuchan.

A partir de esta comprensión histórica y cultural, abordaremos ahora los rasgos interpretativos que distinguen la Rumba Criolla en la provincia, particularmente aquellos que han emergido y se han consolidado en las últimas décadas con un notable relacionamiento con el estilo de Emilio Sierra Baquero. Estos aspectos se hacen especialmente visibles en el *Festival Nacional de Intérpretes y Compositores de la Rumba Criolla Emilio Sierra Baquero*, la festividad musical más importante a nivel nacional de nuestra provincia y en el cual se evidencia con mayor claridad el estilo propio de los habitantes del Sumapaz y su aporte a la vitalidad contemporánea del género.

Generalidades interpretativas de la Rumba Criolla

Según el Ministerio de Cultura de Colombia (2008), la Rumba Criolla se clasifica dentro de las músicas tradicionales de los Andes centro-orientales colombianos, donde los esquemas rítmicos de los aires tradicionales se describen de la siguiente manera:

Contienen la duración, la repetición y la simetría como elementos estructurales fundamentales (p.22). Esto significa que las expresiones musicales del torbellino, el pasillo, el bambuco, la rumba criolla y el merengue

carranguero poseen patrones rítmico-melódicos distintivos que constituyen marcadores de identidad y elementos estructurales esenciales de su construcción musical (p. 23).

Aunque existen diversas posturas académicas y populares sobre la notación e interpretación de la Rumba Criolla, los Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla han adoptado una metodología basada en la transmisión oral de generación en generación en la provincia, específicamente en el "*golpe*" (entendido como el patrón rítmico-armónico repetitivo ejecutado en el tiple), el cual presenta similitudes estructurales con las composiciones de Emilio Sierra.

Este rasgo característico se manifiesta mediante figuraciones sincopadas y un diseño contrapuntístico en el registro grave que emula los procedimientos compositivos de Sierra. El análisis de las fuentes primarias documentadas en las partituras originales para piano conservadas en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Colombia, revela que la Rumba Criolla en el estilo de Emilio Sierra se articula en compás binario simple (2/4), con superposición polirrítmica de hemiola (3:2), como se evidencia en los fragmentos de las obras *¡Vivan los novios!*, *Fusagasugueña* y *Alegres Bailemos*:

Figura 24. Fragmento pate inicial *¡Vivan los novios!*, Rumba Criolla de Emilio Sierra.

¡ VIVAN LOS NOVIOS !
— RUMBA CRIOLLA —

EMILIO SIERRA

Indicación métrica

PIANO *Moderato* $\frac{2}{4}$

Patrón rítmico de acompañamiento.

Nota: Elaboración propia.

Figura 25. Fragmento la Fusagasugueña, Rumba Criolla de Emilio Sierra.

Patrón Rítmico de acompañamiento

Clave 3-3-2

Nota: Elaboración propia.

Figura 26. Fragmento Alegres Bailemos, Rumba Criolla de Emilio Sierra.

"ALEGRES BAILEMOS."

RUMBA.

Indicación métrica

Ritmo melódico ternario

Por EMILIO SIERRA.

Patrón rítmico de acompañamiento

Ritmo melódico tres contra dos

Nota: Elaboración propia

El análisis detallado de estos fragmentos revela (señalado en verde) el patrón rítmico-armónico fundamental, cuya célula básica en el pentagrama inferior (clave de Fa) consiste en: corchea seguida de dos semicorcheas en el primer pulso,

silencio de corchea y corchea en el segundo pulso. En la interpretación del tiple es muy importante el silencio mencionado en el segundo tiempo el cual no presenta ningún efecto tímbrico como apagados o *aplatillados*. La célula de acompañamiento escrita por Emilio Sierra está muy arraigada a la tradición interpretativa de la provincia presentando como variación rítmica un “abanico” en las dos semicorcheas del primer tiempo que se interpreta generalmente en los comienzos de frase de las obras.

Este patrón repetitivo funciona como base armónico-rítmica y presenta variantes, como se observa en el compás 3 de *Fusagasugueña*, donde se articula el patrón de clave afrocubana 3+3+2, empleado frecuentemente sobre el V grado para intensificar la tensión de la dominante mediante esta inflexión rítmica.

En el fragmento de *Alegres bailemos*, además de los elementos previamente analizados, se manifiesta la hemiola característica (3:2) que constituye un rasgo definitorio de la Rumba Criolla. Los compases 2-3 (señalados en morado) presentan una línea melódica construida con tresillos sobre la escala de Sol menor armónica, superpuesta al acompañamiento binario en 2/4 sobre el acorde de Sol menor. En el compás 3 (recuadro amarillo), se evidencia otra figuración característica donde la polimetría 3:2 se manifiesta en ambos pulsos del compás.

Un elemento que evidencia la influencia del Bambuco en la Rumba Criolla es la "síncopa de prolongación" o "síncopa caudal", definida como "la ligadura entre la última corchea del compás y la primera del siguiente", constituyendo el rasgo distintivo del Bambuco que "le confiere su carácter particular" (González, 2006, citado en Rodríguez, 2019, p. 9). En la Rumba Criolla, esta síncopa se articula desde la negra del segundo pulso hacia la primera corchea del compás siguiente, como se aprecia en *¡Vivan los novios!* de Emilio Sierra:

Figura 27. Evidencia sincopa caudal ¡Vivan los novios!, Rumba Criolla de Emilio Sierra.

¡ VIVAN LOS NOVIOS!
— RUMBA CRIOLLA —

EMILIO SIERRA

Nota: Elaboración propia

En cuanto a la forma y la armonía, la estructura formal predominante es binaria (A-B) con los siguientes esquemas tonales:

Obras en modo mayor constante: *Vivan los novios*, *Loco corazoncito*, *Barranquillera* y *Mañana nos casaremos* mantienen el discurso musical en tonalidad mayor con progresiones diatónicas: I - V - I - V7 - IV - I - V7 - I.

Obras con modulación al paralelo menor: *Pim pam pum*, *Trago a los músicos* y *Fusagasugueña* presentan la sección A en modo mayor con melodías diatónicas, modulando directamente al relativo menor en la sección B.

Obras con modulación al paralelo mayor: *A juerguar tocan*, *Alegres Bailemos* y *Benitín* inician la sección A en modo menor, modulando directamente al relativo mayor en la sección B.

Indicaciones de tempo

La obra *¡Vivan los novios!* presenta la indicación *Moderato*, sugiriendo un tempo medio que oscila entre 80-108 BPM (pulsos por minuto), parámetro interpretativo que permite mantener la claridad rítmica característica del género sin sacrificar su carácter bailable.

El análisis presentado permite establecer que el estilo interpretativo de Emilio Sierra constituye el fundamento pedagógico y artístico de los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla*. La investigación comparativa entre las partituras originales de Sierra conservadas en la Biblioteca Nacional de Colombia y los patrones rítmico-melódicos transmitidos oralmente en la provincia del Sumapaz revela notables convergencias estructurales que validan ambas fuentes como expresiones auténticas del género.

Esta correspondencia entre la tradición escrita y oral se manifiesta particularmente en elementos como: el patrón rítmico-armónico característico del acompañamiento (corchea-dos semicorcheas / silencio de corchea-corchea), la presencia sistemática de la hemiola (3:2), el uso de la síncopa de prolongación heredada del bambuco, y los esquemas formales y armónicos binarios con sus respectivas modulaciones a tonalidades paralelas. Estos hallazgos confirman que la práctica interpretativa tradicional, preservada mediante la transmisión oral intergeneracional a través del "golpe" en el tiple, mantiene una fidelidad estructural con las concepciones compositivas originales de Sierra.

Por consiguiente, los Conciertos Didácticos han adoptado conscientemente este enfoque metodológico que integra el rigor del análisis de las fuentes documentales con la vitalidad de la práctica tradicional viva. Esta síntesis entre academia y tradición oral no solo legitima las prácticas interpretativas ancestrales de la provincia, sino que también establece un modelo pedagógico integral para la preservación y difusión de la Rumba Criolla, garantizando que las futuras generaciones reciban un legado musical técnicamente fundamentado y culturalmente auténtico.

Aunque inicialmente los formatos instrumentales establecidos para la interpretación de la Rumba Criolla fueron concebidos para orquestas de baile en la actualidad, la interpretación de este género se realiza a nivel nacional con una predominancia en instrumentos de cuerda pulsada como bandola, tiple, tiple requinto y guitarra.

Mediante el acuerdo municipal No. 39 del 19 de noviembre de 1994 se estableció a la Rumba Criolla como aire folclórico del municipio de Fusagasugá

(secretaria de cultura de Fusagasugá, 2023, párr.2. Gracias a los esfuerzos de maestros reconocidos como Dídimo Cubillos en colaboración con administraciones municipales, se creó en Fusagasugá el *Festival Nacional de Intérpretes y Compositores de la Rumba Criolla Emilio Sierra Baquero*, que tuvo su primera versión el año 2001.

Figura 28. Afiche primera edición Festival Nacional de Intérpretes y Compositores de la Rumba Criolla Emilio Sierra Baquero.



Nota: Fuente archivo personal

Este festival tuvo una realización intermitente inicialmente, pero en los últimos diez años ha logrado mantener ediciones constantes que han permitido su consolidación en el circuito de festivales nacionales de música andina colombiana. Se destaca la figura del maestro Dídimo Cubillos (1942-2017) quien en vida nos motivó constantemente a realzar la tradición de la Rumba Criolla y dedicó muchos a fomentar la institucionalización con la que hoy cuenta nuestro festival.

Figura 29. Afiche X versión del Festival Nacional de Intérpretes y Compositores Emilio Sierra Baquero, Homenaje al Maestro Dídimo Cubillos.



Nota: Fuente archivo de la secretaria de Cultura de Fusagasugá.

El Festival Nacional de Intérpretes y Compositores de la Rumba Criolla Emilio Sierra Baquero es el espacio en el que muchos iniciamos nuestra vida artística y festivalera destacando la cordialidad y alegría del público fusagasugueño que año tras año ha consolidado el impacto del mismo. A la fecha cuenta con XVII versiones realizadas y este año se realizará la versión XVIII. La convicción y el trabajo por dar continuidad al festival han permitido despertar el interés de intérpretes de diversas zonas del país quienes han permitido evidenciar en las diversas versiones maneras de interpretación que corresponden a diversas regiones del país de este género tradicional.

Figura 30. Afiche XVIII versión del Festival Nacional de Intérpretes y Compositores Emilio Sierra Baquero.



Nota: Fuente archivo secretaria de Cultura de Fusagasugá.

A través de este capítulo se realiza un recorrido por la historia de los maestros creadores, del Festival Nacional de Intérpretes de la Rumba Criolla Emilio Sierra Baquero, como una plataforma de encuentro vivo que destaca el encuentro comunitario alrededor del patrimonio inmaterial de la provincia. Sin embargo, uno de las grandes preocupaciones a nivel investigativo tiene que ver con la existencia de un documento que nos permita corroborar que la Rumba Criolla tiene arraigo en las zonas rurales de la provincia.

Durante esta investigación y gracias a la gestión de Leidy Viviana Ramos Rodríguez, miembro del Colectivo Artístico Emilio Sierra Baquero se tuvo acceso al libro de la Maestra Loly Luz Triana Cedano titulado *Danza de la Rumba Criolla* (s.f.) el cual relata que en los años 90 fueron convocados: “Loli luz Triana Cedano, Edilberto Ortiz Valencia y José Eduardo Villamil, a quienes se solicita utilizar la música de Emilio Sierra, preferiblemente la Rumba Criolla, para crear una danza

representativa del municipio de Fusagasugá”. (p.9). Mas adelante la autora relata que los maestros convocados emprendieron una investigación con habitantes de las zonas rurales del municipio y habitantes longevos de la comunidad.

El proceso permitió reunir un aproximado de 60 personas en las instalaciones de la casona La Tulipana junto con la banda municipal. La autora menciona que se solicitó a los asistentes realizar los pasos tradicionales ejecutados en reuniones sociales o fiestas comunitarias, destacando que:

Los más arriesgados en tomar pareja eran las personas de la parte rural. Uno de los hechos más anecdóticos y representativos se manifestó cuando vimos como el señor Rosendo Martínez, de la Vereda Espinalito, le hacía muecas y cortejo a una de las señoras (doña Mary González), Rosendo dibujaba con su pie derecho la mitad de un corazón y con el izquierdo la otra mitad; él decía que esa era la manera de conquistar a las mujeres mostrándoles, bailando y marcándoles el corazón con los pies. (Triana, s.f., p.11)

La descripción del proceso de investigación participativa que tuvo una duración aproximada de tres meses evidenció la picaresca forma de galanteo efectuado en el baile de la Rumba Criolla. Triana (s.f.) añade que los hombres al sacar a bailar a las mujeres “les daban la mano, hacían reverencia con el sombrero y le ofrecían el dedo meñique en señal de respeto y durante el baile siempre las tomaban de los dedos meñiques” (p.12)

Podemos identificar mediante el ejercicio realizado por los maestros en danzas que había en Fusagasugá y en municipios aledaños, una definida forma y estructura coreográfica que era ejecutada por la comunidad y que destaca la alegría, el galanteo y la forma jocosa de desenvolverse en la Rumba Criolla. Este género formaba parte de las festividades rurales y urbanas y resuena con nuestro planteamiento sobre la cultura viva de la Rumba Criolla en zonas urbanas y rurales de la provincia del Sumapaz.

Como se mencionó al inicio de este apartado, no se ha buscado establecer verdades absolutas sobre el origen o la interpretación de la Rumba Criolla. Sin embargo, a partir de los autores citados y análisis realizados a las partituras es posible afirmar que, aunque Emilio Sierra Baquero y Milcíades Garavito Wheeler

constituyen pilares fundamentales en la escritura, composición y difusión del género (y sus grabaciones representan un archivo indispensable para la investigación), la Rumba Criolla, al igual que otras músicas tradicionales del país, está inmersa en los procesos de *interfluencia* descritos por Bedoya (1987 a y b). Dichos procesos no aíslan la música a salones urbanos u orquestas de baile exclusivamente; por el contrario, favorecieron su circulación y reapropiación en la organología tradicional de las cuerdas pulsadas andinas, interpretada en contextos urbanos y rurales donde hoy se mantiene viva y ha dado lugar a “subestilos” regionales dentro de los que se destacan Santander, Tolima, Huila, Boyacá y Cundinamarca.

En el marco de este proyecto, se enfatiza especialmente el estilo interpretativo con notables influencias de Emilio Sierra Baquero difundido y apropiado en la provincia del Sumapaz, el cual se ha evidenciado cada vez con más fuerza en las últimas versiones del Festival Nacional de Intérpretes y Compositores de la Rumba Criolla Emilio Sierra Baquero realizado en Fusagasugá.

Finalmente, el proceso de creación y difusión de la Rumba Criolla descrito en este capítulo amplía el concepto de interfluencia al integrar rasgos de la música andina colombiana con elementos antillanos provenientes de Cuba, generando un diálogo sonoro entre culturas y territorios latinoamericanos que históricamente han compartido caminos, estéticas y sensibilidades musicales.

En este sentido, la interfluencia presente en la Rumba Criolla (no solo entre sus orígenes andino-colombianos y antillano-cubanos, sino también entre su tránsito urbano y rural de ida y vuelta) revela que este género, creado hace casi un siglo, encarna el viaje cultural de nuestras tradiciones a lo largo y ancho del continente americano.

En su circulación entre territorios, prácticas y memorias, la Rumba Criolla se convierte en un testimonio vivo de cómo los pueblos transforman la música y, al mismo tiempo, son transformados por ella y gracias a la importante labor de los maestros y maestras de las escuelas municipales nuestro género tradicional sigue siendo transmitido a las nuevas generaciones como un patrimonio vivo que nos identifica como sumapaceños y cundinamarqueses.

En el marco del presente proyecto, más que un repertorio, la Rumba Criolla se ha consolidado como una manifestación artística capaz de contribuir a los procesos de reparación simbólica en nuestra provincia marcada por las afectaciones del conflicto armado.

Esta perspectiva coincide con lo planteado por Bedoya (1987b), quien señala que *“las regiones tradicionalmente afectadas por la Gran Violencia político-terrateniendo merecen un estudio musical-sociológico específico, pues en ellas se evidencian dinámicas culturales singulares, como ocurre en el Tolima, el Viejo Caldas, el Norte del Valle del Cauca y el Sumapaz.*

En este sentido, comprender la vitalidad y resignificación de la Rumba Criolla en nuestra provincia permite abrir paso al análisis del tejido social afectado, de sus fracturas y de las posibilidades de reconstrucción comunitaria que la práctica artística puede promover.

Reconstruir lo fragmentado: el dispositivo artístico como fundamento del impacto cultural y educativo rural

En los apartados anteriores buscamos realizar una contextualización territorial de la provincia del Sumapaz describiendo los elementos geográficos, poblacionales y festivos que la configuran. Posteriormente se hizo un recorrido histórico que permite referenciar los principales eventos que configuraron la estigmatización de los campesinos sumapaceños por medio de investigaciones estatales realizadas en el marco del postconflicto y se realizó una descripción detallada de la Rumba Criolla como eje central de la propuesta artística del presente proyecto.

El presente apartado se configura como un enlace entre el territorio, la vulneración a los derechos de los campesinos y la Rumba Criolla realizando un análisis que permita referenciar el concepto de tejido social, las repercusiones del conflicto armado en su fractura y la apuesta del proyecto como dispositivo artístico interdisciplinar que busca aportar a la reconstrucción del tejido fragmentado y plantear nuevas metodologías de educación artística rural a partir de posturas decoloniales y el Reconstruccionismo educativo. Esto permitirá referenciar el rol del

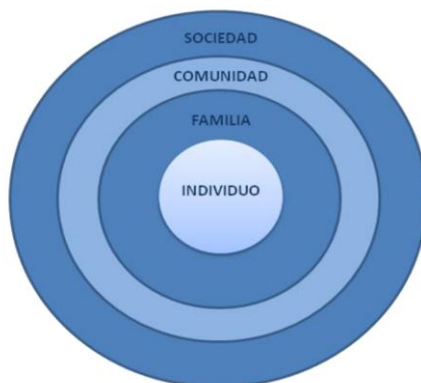
concierto didáctico como un medio para la sensibilización de las tradiciones culturales, la dilatación de la brecha entre lo urbano y lo rural y la configuración del dispositivo artístico como mediador del encuentro y la reparación simbólica a través de la Rumba Criolla.

Este apartado desarrolla el concepto de tejido social como categoría fundamental para comprender cómo los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla* contribuyen a la reconstrucción de vínculos comunitarios en zonas rurales de la provincia del Sumapaz. Se examina la naturaleza de estos lazos invisibles que nos unen, las heridas causadas por la violencia y los procesos de sanación colectiva, estableciendo las bases teóricas que sustentan el papel del arte en la transformación social y que argumentan la relación del proyecto con estas temáticas.

El tejido social se define como el conjunto de vínculos y relaciones significativas que unen a los individuos dentro de una comunidad, contribuyendo a la reproducción de la vida colectiva y la cohesión social. Según Pérez Porto (2024), la cohesión social se entiende como "la unión o el acuerdo que mantienen los integrantes de una sociedad. El concepto refiere a los valores compartidos, el sentido de pertenencia y la cooperación entre los miembros de la comunidad" (párr. 2). Hernández (2022) complementa esta definición señalando que el tejido social se fundamenta en los elementos comunes entre los miembros de una comunidad, como la cultura, los intereses y las tradiciones, enfatizando el papel de la solidaridad social como mecanismo clave para fortalecer los lazos tanto familiares como comunitarios.

La estructura del tejido social puede representarse mediante círculos concéntricos que ilustran los diferentes entornos de interacción humana. En el centro se encuentra el individuo, rodeado sucesivamente por la familia, la comunidad y la sociedad (Secretaría de Seguridad Pública del Gobierno Federal, 2011).

Figura 31. Estructura del tejido social.



Nota: tomado de La Secretaría de Seguridad Pública del Gobierno Federal de México, 2011 (p.5)

En este esquema, el individuo, dotado de capacidades y preferencias culturales diversas, genera "un flujo sistémico de acciones, actitudes y valores que se hacen homogéneos cuando en grupo buscan solidaridad, respeto, seguridad familiar, comunitaria y social" (Secretaría de Seguridad Pública del Gobierno Federal de México, 2011, p. 5).

Hernández (2022) complementa esta visión al señalar que el tejido social se basa en los elementos culturales compartidos, como las tradiciones, los intereses y las prácticas sociales que dan significado a la vida en comunidad. El autor enfatiza el papel de la solidaridad social como mecanismo clave para fortalecer los vínculos, no solo entre familiares, sino también con personas externas al núcleo cercano, creando redes de apoyo mutuo que funcionan como "células que se unen para cumplir funciones específicas, fomentando vínculos fuertes y el bienestar colectivo".

Tomando como base el esquema de la figura 30, podemos establecer que el tejido social en la provincia del Sumapaz está conformado por diversos actores que se describen mediante el modelo presentado: en primer lugar, desde *los individuos* como cada campesino y campesina que es portador de experiencias, saberes y subjetividades. Su identidad personal está marcada tanto por la historia del territorio como por sus propias vivencias.

En segundo lugar, encontramos la familia campesina que representa el núcleo fundamental de transmisión de valores, cultura, tradiciones y prácticas agropecuarias, destacando la importancia de los apellidos en las veredas como

referente de ubicación y que forjan (en tercer lugar) *la comunidad* en la cual veredas e inspecciones rurales de la provincia del Sumapaz constituyen espacios donde las familias campesinas se articulan en comunidades que comparten identidad, territorio, costumbres y tradiciones como la Rumba Criolla.

Finalmente, el campesinado sumapaceño integra *la sociedad* en su conjunto, aportando de manera significativa a la producción alimentaria, a la diversidad cultural y a la construcción de una sociedad campesina reconocida hoy como sujeto de especial protección constitucional (Acto Legislativo 01 de 2023). Esto reafirma la prioridad del proyecto en aportar a la consolidación de esta sociedad como merecedora de derechos fundamentales, destacando especialmente el papel de la cultura y la memoria en el fortalecimiento del tejido social rural.

Fracturas del tejido social y daños socioculturales

El conflicto armado colombiano ha generado profundas fracturas en el tejido social, produciendo daños que trascienden lo individual y que afectan las estructuras comunitarias. Como documenta el Grupo de Memoria Histórica¹² (2013), los daños de la guerra no se miden únicamente por las muertes y la destrucción material, sino que "la perspectiva de las víctimas pone en evidencia otros efectos incuantificables e incluso intangibles" (p. 259). Estas afectaciones incluyen la exposición de poblaciones enteras a situaciones traumáticas extremas, donde "hombres, mujeres, niños, niñas, adolescentes, jóvenes, adultos y adultos mayores presenciaron asesinatos atroces de familiares cercanos o vecinos; se los obligó a observar cuerpos torturados que fueron exhibidos para el escarnio público" (p. 261).

Los daños socioculturales, definidos por el GMH (2013) como "las lesiones y alteraciones producidas en los vínculos y relaciones sociales. Las agresiones incluyen la vulneración de las creencias, prácticas sociales y modos de vivir de las comunidades" (p. 272), han sido particularmente devastadores para la identidad colectiva de las comunidades afectadas por el conflicto. Estos daños se manifestaron a través de la prohibición sistemática por parte de los grupos armados

¹² Nota aclaratoria: Se citará en el capítulo con la abreviación (GMH)

para que las comunidades mantuvieran sus vínculos relacionales, expresiones culturales y encuentros que propiciaban la identidad colectiva.

El impacto psicológico y social de estos eventos ha sido profundo. Como señalan Beristain y Doná (1999), "los hechos traumáticos colectivos tienen un impacto psicológico y social mayor" generando "pánico y desconfianza generalizada" que repercute en cambios sociales y culturales profundos (p. 33). La violencia padecida en la provincia del Sumapaz no solo fragmentó las relaciones interpersonales, sino que también atacó los referentes simbólicos y culturales que daban sentido a la vida comunitaria, interrumpiendo festividades tradicionales, prácticas productivas ancestrales y sistemas de transmisión del conocimiento intergeneracional como es el caso de la Rumba Criolla.

El miedo se consolidó como un elemento central en la fragmentación del tejido social. El GMH (2013) describe cómo "el miedo, mecanismo defensivo eficaz, se convierte en una emoción paralizante y mortificadora que impide que algunas personas puedan adelantar actividades esenciales para desarrollar sus vidas, como salir de sus hogares, caminar por el campo, reunirse con sus amistades" (p. 263). Esta territorialización del miedo transformó las dinámicas sociales, llevando a las víctimas a desarrollar mecanismos de protección como la desconfianza, el aislamiento y el silencio que muchas veces se normalizan convirtiéndose en un estado en el que desarrolla la cotidianidad.

La perpetuación del miedo se vio reforzada por la impunidad, creando un panorama donde "los victimarios paseaban con impunidad en compañía de políticos por los territorios incrementando en las víctimas el aire de vulnerabilidad, estigmatización y revictimización". Esta situación desencadenó sentimientos complejos que afectaron profundamente la estructura familiar y comunitaria. Como relata un campesino en el informe del GMH (2013): "Yo me volví una persona muy amargada y pienso que mis hijos sufrieron mucho por eso, yo los gritaba, les pegaba y mucho tiempo después hablando con mi esposa, nos dimos cuenta que la violencia nos había vuelto así, que esa rabia que teníamos la pagaron ellos" (p. 264).

Procesos de reconstrucción: Imaginación moral y participación intergeneracional

Frente a los diversos daños mencionados en el apartado anterior, la reconstrucción del tejido social emerge como un proceso complejo que trasciende la reparación material para abordar las dimensiones emocionales, simbólicas y relacionales de las comunidades. Las primeras nociones de reconstrucción social surgen en el marco de la finalización de las guerras mundiales, pero es en el siglo XX cuando se configura como campo de estudio, especialmente a partir de conflictos prolongados en países como Rwanda, Yugoslavia y Sudáfrica (Lederach, 1997; Bloomfield et al., 2003).

De este modo, la reconstrucción del tejido social no se limita a restablecer lazos entre individuos, sino que implica activar una capacidad colectiva para imaginar nuevas formas de convivencia. Lederach (2008) llama a esto "*imaginación moral*", entendida como "la capacidad de las personas y las comunidades para verse a sí mismas como parte de una red de relaciones, más allá de las dinámicas del conflicto que las definieron previamente" (p. 69). Esta imaginación colectiva permite abrir caminos inéditos hacia la reconciliación.

John Paul Lederach, experto en resolución de conflictos, propone un enfoque integral que va más allá de las negociaciones políticas para centrarse en la restauración de relaciones humanas. En su obra "*Building Peace: Sustainable Reconciliation in Divided Societies*" (1997), Lederach argumenta que la reconstrucción del tejido social "no sólo consiste en reparar los aspectos materiales de una sociedad sino en restaurar los vínculos rotos, las relaciones entre sus miembros promoviendo la construcción de confianza y la participación activa". Su propuesta se fundamenta en la idea de que la paz sostenible es un proceso que se realiza "de abajo hacia arriba" y debe permitir a las comunidades reconstruir no solo lo físico, sino también lo emocional y lo social.

El concepto de imaginación moral, desarrollado por Lederach (2007), resulta central para comprender estos procesos de transformación. En este sentido, la imaginación moral actúa como motor para visualizar futuros diferentes. En el contexto los Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla, buscan

operar como un dispositivo artístico interdisciplinar que proyecta aportar a la reconstrucción del tejido social en las comunidades rurales de la provincia del Sumapaz generando un espacio de encuentro intergeneracional que convoque a la comunidad con un elemento identitario artístico: la Rumba Criolla.

La participación intergeneracional constituye otro elemento fundamental en estos procesos. Como enfatiza la FIAPAM (s.f.), "promover y fortalecer la solidaridad intergeneracional es un elemento clave para el desarrollo económico y social de los pueblos". Ebenezer-Abiola (2024) subraya que los jóvenes no deben verse únicamente como "beneficiarios" de los proyectos de reconstrucción, sino como "promotores activos" que pueden "influir en las distintas fases del proceso de construcción de paz, promoviendo un sentido de pertenencia y participación que beneficie a su comunidad" (p. 12).

La Rumba Criolla como eje fundamental del presente proyecto no representa únicamente una expresión artística, su potencial es artístico (músical, dancístico y plástico), cultural y simbólico que propicia un espacio de encuentro intergeneracional que busca por medio de su patrimonio vivo aportar a la reconstrucción del tejido social. En este sentido, el arte emerge como una herramienta fundamental en los procesos de reconstrucción del tejido social, especialmente en contextos donde las comunidades han vivenciado trauma y desarraigo. Patiño (2019) destaca que "el arte tiene en sí mismo una serie de elementos que permiten catalizar emociones, reivindicar las expresiones sociales y culturales, sensibilizar, reconstruir y transformar el tejido social de una comunidad afectada" p.30). Por otra parte, Melo (2022) apoya este argumento manifestando que: "el arte es un transmisor y creador de símbolos, en tanto articula variedad de disciplinas, acoge el dolor particular y permite reparar lo irreparable". (p.739). Esta capacidad transformadora del arte se relaciona directamente con la propuesta de Lederach (2007, p. 69) sobre la construcción de paz como proceso creativo: "La construcción de paz tiene esa misma cualidad artística. Debe experimentar, imaginar y dar a luz la red de relaciones"

En América Latina, el arte ha mantenido una estrecha relación con las luchas sociales y políticas, funcionando como medio para preservar la memoria y la

identidad de los pueblos. Como señala Cultivando (2023, párr. 2.), "durante la era colonial, los artistas indígenas y afrodescendientes utilizaron su trabajo para resistir la opresión y preservar su patrimonio cultural". Esta tradición de resistencia cultural encuentra continuidad en las iniciativas contemporáneas que buscan fortalecer el tejido social a través de expresiones artísticas.

En Colombia, diversos programas gubernamentales han reconocido el potencial del arte para la reconciliación. La Fundación Nacional Batuta, ha desarrollado programas como "Música para la Reconciliación" y "Voces de la Esperanza", que buscan no solo la formación musical sino también "la reconstrucción del tejido social, la integración comunitaria y la construcción de espacios de reconciliación" (Sánchez, 2019, p. 46). Estos programas se enmarcan en la Ley 1448 de 2011 y el Decreto 4800 del mismo año, que reconocen la música como instrumento de atención psicosocial para la reparación integral de las víctimas.

El arte comunitario ha demostrado ser especialmente eficaz en la reconstrucción de sociedades fracturadas por la violencia. Según Cabedo (2014, como se citó en Sánchez, 2019), este tipo de arte "genera espacios en los que, a partir de la creación y práctica artística, se da una mejora en la vida de los individuos y comunidades" (p. 52). (Higgins 2012, citado en Sánchez, 2019) amplía esta perspectiva al argumentar que la música comunitaria "fomenta la inclusión y el sentido de pertenencia", transformando la práctica musical en "un lenguaje de comunicación y sanación accesible para todos" (p. 53).

Aunque las iniciativas gubernamentales han aportado significativamente a la construcción de paz, la magnitud del conflicto colombiano y las amplias particularidades geográficas han dificultado una cobertura total del territorio nacional, dejando a muchas comunidades sin acceso a oportunidades culturales que garanticen el ejercicio de sus derechos fundamentales. Esta limitación ha incentivado el desarrollo de proyectos independientes que reconocen las manifestaciones culturales propias de cada territorio como elementos centrales de identidad comunitaria.

En este contexto, la labor del gestor cultural adquiere importancia fundamental. Como señala Sánchez Hernández (2021), la diversidad de los productos culturales ha generado "la necesidad de desarrollar modelos y técnicas específicas para su gestión de acuerdo con necesidades particulares", propiciando "la búsqueda de una gestión alterna a la desarrollada por el Estado". El Colectivo Artístico Emilio Sierra Baquero ejemplifica esta tendencia, diseñando iniciativas adaptadas a las realidades del Sumapaz con la propuesta *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla*.

El marco constitucional colombiano respalda estas iniciativas. El Artículo 71 de la Constitución Política establece que "la búsqueda del conocimiento y la expresión artística son libres" y compromete al Estado a crear "incentivos para personas e instituciones que desarrollen y fomenten las demás manifestaciones culturales" (1991, art. 71). La Ley 397 de 1997 desarrolla este mandato, especificando que el Estado "fomentará las artes en todas sus expresiones y las demás manifestaciones simbólicas expresivas, como elementos del diálogo, el intercambio, la participación" (art. 17).

Educación artística rural: diálogos entre Reconstruccionismo, decolonialidad, descolonialidad y pedagogía crítica

La educación artística en territorios rurales adquiere una dimensión transformadora cuando se reconocen los saberes locales como fuentes legítimas de conocimiento y se promueve la participación comunitaria en los procesos formativos. En el contexto de los Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla, la educación artística se convierte en una herramienta de resistencia epistémica que desafía los modelos educativos hegemónicos y reafirma la identidad campesina mediante prácticas culturales que se mantienen vivas a través de la participación comunitaria intergeneracional.

Este capítulo explora la articulación entre el reconstruccionismo educativo y perspectivas críticas latinoamericanas desde la pedagogía decolonial, las prácticas descolonizadoras y la pedagogía crítica, como marcos conceptuales que sustentan una propuesta de educación artística comunitaria. Se analiza cómo estas

perspectivas permiten resignificar las prácticas educativas tradicionales y construir alternativas pedagógicas que respondan a las necesidades y particularidades de los contextos rurales.

La educación artística decolonial y el reconstruccionismo pedagógico comparten una visión transformadora y crítica de la educación, la cual es especialmente relevante para contextos rurales y comunidades históricamente excluidos como la provincia del Sumapaz. Ambos enfoques se oponen a los modelos educativos tradicionales, donde la educación debe ser concebida no solo como la transmisión de conocimientos, sino como una herramienta para la reconstrucción social y cultural desde una mirada situada y crítica.

En este sentido, el reconstruccionismo pedagógico constituye una corriente educativa que instala a la educación en el centro de la transformación social. Theodore Brameld (1950), su principal exponente, sostiene que la escuela debe ser un agente activo en la construcción de sociedades más justas, capaces de formar sujetos críticos y comprometidos. Según Pérez (2015), “el reconstruccionismo reconoce el poder y la importancia que puede tener la educación para mejorar la sociedad” (p.6). Esta perspectiva vincula el conocimiento con la vida cotidiana y con los problemas reales de las comunidades, promoviendo la cooperación, la solidaridad y el compromiso social que se relacionan directamente con el sentido de la práctica de la mano de vuelta, apropiada simbólicamente en la ejecución del proyecto como un acto de solidaridad y unión comunitaria.

En este orden de ideas, el reconstruccionismo sostiene que la educación debe actuar sobre la realidad para transformarla de manera colectiva. Sus principales postulados definen a la educación como medio para la transformación social y no solo para la transmisión de información; la vinculación del conocimiento con la vida cotidiana y los problemas sociales; y la promoción del trabajo cooperativo y solidario, en contraposición al individualismo del modelo tradicional (Pérez, 2015, pp. 8-9).

Esta corriente, influenciada por el pragmatismo de John Dewey y desarrollada sistemáticamente por Theodore Brameld (1904-1987), expone que la educación puede y debe contribuir a reconstruir la sociedad sobre bases

democráticas y éticas. Barba (1988) explica que Brameld criticaba la falta de metas definidas en el progresivismo y proponía una visión clara de cambio social, integrando conocimientos científicos y valores éticos para la construcción de una sociedad más equitativa (p.14).

Desde la perspectiva reconstruccionista, la educación artística adquiere una dimensión fundamental, pues permite a los estudiantes explorar la realidad desde la sensibilidad, la creatividad y el pensamiento crítico. Eisner (1995) afirma que "el arte enseña a pensar en matices, a lidiar con la ambigüedad y a desarrollar una capacidad para percibir múltiples interpretaciones de la realidad" (p. 42). Estas apreciaciones apoyan la importancia de la educación artística en zonas rurales del Sumapaz, donde las prácticas artísticas y culturales propias del territorio no solo son formas de expresión, sino también espacios de construcción de conocimiento, memoria y resistencia colectiva.

En este sentido, el reconstruccionismo dialoga de manera directa con las apuestas de una educación artística decolonial, ya que ambas perspectivas proponen descentrar los saberes hegemónicos, revalorizar saberes, promover prácticas culturales locales y orientar la educación hacia el fortalecimiento del tejido social, la memoria y la cohesión comunitaria. De este modo, el análisis crítico de las tradiciones culturales y la creación de nuevos espacios de encuentro comunitario mediante el arte favorecen el desarrollo de valores como el respeto, la tolerancia y el sentido de pertenencia, aspectos clave para la consolidación de comunidades resilientes y la prevención de la violencia.

Dentro del proyecto, la perspectiva *decolonial* se integra especialmente a partir de las reflexiones de Catherine Walsh, quien profundiza en las pedagogías insurgentes como prácticas críticas que emergen de y con los pueblos. El enfoque decolonial, desarrollado por miembros del Grupo Modernidad/Colonialidad, cuestiona la colonialidad del saber y busca transformar no solo los contenidos educativos, sino las formas mismas de enseñar y aprender.

Walsh (2013) afirma que las pedagogías decoloniales "no se enfocan solo en cambiar contenidos, sino en transformar las maneras en que se enseña, se aprende y se vive el conocimiento" (p. 25). Esta mirada permite comprender los procesos

educativos rurales como experiencias críticas que se sostienen en la memoria, la identidad y las prácticas culturales propias del territorio. Así, la Rumba Criolla se convierte en un dispositivo pedagógico que articula memoria, territorio y conocimiento, activando aprendizajes situados donde los estudiantes y la comunidad participan en la transmisión, reinterpretación y apropiación de sus tradiciones culturales.

Es importante distinguir en este punto que *decolonial* y *descolonial* no son términos equivalentes. Aunque se relacionan, provienen de genealogías distintas. El pensamiento *descolonial* de Silvia Rivera Cusicanqui surge desde movimientos indígenas y comunitarios, enfatizando que la descolonización no puede reducirse a un discurso académico sin conexión con la vida cotidiana.

Cusicanqui (2010) advierte que la descolonización “no puede ser sólo un pensamiento o una retórica, porque las palabras suelen desentenderse de las prácticas” (p.6). Su postura propone anclar los procesos educativos en prácticas territoriales concretas, donde los gestos, la lengua y la acción cotidiana expresan la resistencia y la autonomía comunitaria.

Uno de sus aportes más significativos es la noción de *ch'ixi*, definida como:

“La coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa” (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 70).

Esta perspectiva invita a reconocer que, en la educación artística rural, pueden convivir la formación académica y los saberes tradicionales sin que uno anule al otro, promoviendo una diversidad epistémica real.

En el marco del presente proyecto podemos establecer que los enfoques de lo decolonial y lo descolonial se articulan de manera complementaria ya que, la perspectiva decolonial de Walsh aporta un marco pedagógico para comprender procesos educativos situados y críticos y el pensamiento descolonial de Cusicanqui introduce una dimensión ética, política y territorial que arraiga la práctica educativa en la vida comunitaria y el territorio.

Esta articulación no confunde ni equipara los conceptos, sino que reconoce sus genealogías y tensiones para integrarlas de forma coherente con el carácter artístico y comunitario del proyecto.

En el caso de la Rumba Criolla, esta convivencia se materializa en las seis versiones del proyecto y en los talleres interdisciplinarios *Ritmo, Color y Movimiento*, que integran música, danza y pintura. Estas metodologías “permiten complementar la patria-territorio con un tejido cultural dinámico, que despliega y se reproduce hasta abarcar los sectores fronterizos y mezclados (los sectores ch’ixi)” (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 73).

Por último, la pedagogía crítica de Freire se integra como un cuarto pilar que potencia a los anteriores enfoques. Al igual que el reconstruccionismo, sitúa la educación como motor de transformación social, pero profundiza en las relaciones de poder, la emancipación y el papel del diálogo.

En *Pedagogía del Oprimido* (1970), Freire rechaza el modelo educativo “bancario”, en el cual “la educación es el acto de depositar, de transferir, de transmitir valores y conocimientos” (p. 77). Como alternativa, propone una educación problematizadora y dialógica, donde “el diálogo es el encuentro de los hombres, mediatizados por el mundo, para pronunciarlo” (p. 97).

El concepto de *concientización* es central en su propuesta: implica que las personas pasen “más allá de la esfera espontánea de la aprehensión de la realidad, para situarse en una esfera crítica” (Freire, 1970/2005, p. 109). Esta postura es complementada bajo la premisa de que “nadie educa a nadie, nadie se educa a sí mismo, los hombres se educan entre sí, mediatizados por el mundo” (Freire, 1970, p. 93).

En el proyecto, esta perspectiva se concreta en los talleres interdisciplinarios y el concierto didáctico que invitan a la cocreación, al intercambio intergeneracional y al reconocimiento de las vivencias y sentires de cada participante.

Podemos concluir que la educación artística decolonial implementada a través de los Conciertos Didácticos Veredales genera impactos formativos que trascienden el ámbito individual para incidir en la transformación de las dinámicas

sociales y culturales de las comunidades. Estos impactos se manifiestan en múltiples dimensiones:

Fortalecimiento identitario: Los participantes desarrollan una mayor valoración de su cultura local y una comprensión más profunda de sus raíces históricas. Este proceso contribuye a contrarrestar los efectos de la colonización cultural y a fortalecer la autoestima colectiva.

Desarrollo de capacidades creativas: La participación en procesos artísticos integrales potencia las capacidades expresivas, creativas y comunicativas de los sujetos, proporcionándoles herramientas para la transformación de su realidad.

Construcción de ciudadanía crítica: La reflexión sobre las problemáticas sociales a través del arte promueve la formación de ciudadanos críticos capaces de analizar su contexto y proponer alternativas de transformación.

Reconstrucción del tejido social: Los espacios colectivos de creación artística fortalecen los vínculos comunitarios y contribuyen a la reconstrucción de relaciones sociales basadas en la solidaridad y la cooperación.

En el marco del presente proyecto, cada enfoque pedagógico aporta un componente diferenciado pero complementario. El *reconstruccionismo* orienta la propuesta hacia la acción colectiva, situando a la educación artística como motor para la transformación comunitaria y el fortalecimiento de valores como la cooperación y la solidaridad, elementos simbolizados en la práctica de *la mano de vuelta*. La pedagogía crítica de Freire, aunque comparte la vocación transformadora del reconstruccionismo, se diferencia principalmente en que enfatiza los procesos de concientización, el diálogo horizontal y la lectura crítica del mundo, permitiendo que los participantes se reconozcan como sujetos capaces de transformar su propia realidad.

A estos enfoques se suma la pedagogía decolonial, que cuestiona la colonialidad del saber y propone transformar no solo los contenidos educativos, sino también *las formas de enseñar, aprender y producir conocimiento*, apoyándose en los saberes locales y las experiencias comunitarias como fuentes epistémicas legítimas (como ocurre en nuestro proyecto con la enseñanza por transmisión oral).

Por otra parte, el *pensamiento descolonial* de Cusicanqui introduce una dimensión más territorial, ética y práctica, recordando que la descolonización no puede quedarse en el discurso, sino que debe materializarse en gestos cotidianos, vínculos comunitarios y prácticas culturales vivas, como sucede en los talleres interdisciplinarios de música, danza y pintura del proyecto Ritmo, Color y Movimiento y en el concierto didáctico.

Bajo estos planteamientos, mientras el reconstruccionismo aporta el horizonte de *transformación social*, Freire contribuye desde una metodología dialógica para alcanzarla, y las perspectivas decoloniales y descoloniales proveen el marco epistémico y territorial que ancla estos procesos en la memoria, la identidad y las prácticas culturales de la provincia del Sumapaz.

Con sus diferencias y aportes específicos, estos enfoques se complementan sustentando la potencia educativa y comunitaria de los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla* y permiten reflexionar sobre su capacidad para contribuir a la reconstrucción del tejido social en una provincia marcada históricamente por la violencia. En consecuencia, la educación artística rural puede entenderse como un proceso que transforma, cuestiona y resignifica las experiencias comunitarias y los saberes del territorio.

De este modo, el proyecto de los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla* encuentra su fuerza no solo en la interpretación musical, sino en la creación de un espacio colectivo donde la memoria, la identidad y la participación intergeneracional se vuelven ejes formativos. Así, el concierto didáctico se configura como un dispositivo interdisciplinar de resignificación rural, capaz de integrar música, danza y pintura en una experiencia pedagógica que recupera tradiciones, activa vínculos comunitarios y posibilita la reconstrucción simbólica del territorio sumapaceño. El capítulo que sigue profundiza en esta dimensión, analizando cómo el concierto didáctico opera como un escenario de aprendizaje, encuentro y sanación comunitaria.

El concierto didáctico como dispositivo interdisciplinar de resignificación rural

El concierto, en su forma tradicional, ha funcionado históricamente como un dispositivo disciplinario. Según Foucault, un dispositivo “siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder. Como tal, resulta del cruce entre relaciones de poder y relaciones de saber” (Foucault, citado en Agamben, 2014, pp. 7-8). El concierto clásico¹³, con su escenario elevado, su público en silencio y su ritual de escucha formal, responde a esta lógica al definir lugares fijos para el saber (los intérpretes) y para la recepción pasiva (los espectadores).

Desde el punto de vista musicológico, el concierto tradicional se ha configurado como un evento altamente reglamentado. Latham (2008) señala que “tradicionalmente el concierto es una pieza para uno o más solistas acompañados de una orquesta”, y describe que su etimología italiana es *concertare*, que significa “acordar o conjuntar” (p. 351). Sin embargo, en la práctica moderna este “acuerdo” se expresa mediante normas estrictas: “se invita al público a participar de una experiencia que es principalmente auditiva y a comportarse de manera bastante formal” (Latham, 2008, p. 354). Esta formalidad ritualizada no solo estructura la música, sino que también produce cuerpos. Espinosa (2022) lo describe con precisión:

“Hay que hablar bajito, intentar no movernos demasiado en nuestras butacas y estar muy atentos a no toser y a no aplaudir en algún punto en que nuestro entusiasmo no sea bienvenido por el resto de la audiencia y por los músicos en escena” (p. 69).

Este régimen de escucha y comportamiento responde a lo que Foucault (2002) conceptualiza como disciplina: “una manera de someter los cuerpos, de dominar las multiplicidades humanas y de manipular sus fuerzas, que se ha desarrollado en el curso de los siglos clásicos, en los hospitales, en el ejército, las

¹³ Nota: se aclara que no se busca hacer una crítica a las músicas que se interpretan dentro del concierto ya que constituyen obras fundamentales para la humanidad y no se discute su sentido estético, artístico o cultural.

escuelas, los colegios o los talleres: la disciplina” (p. 5). El concierto tradicional, relacionado con el concepto de dispositivo, ordena jerárquicamente la experiencia artística, estableciendo fronteras claras entre acción y recepción, entre quienes poseen el saber y quienes lo contemplan en silencio.

El carácter disciplinario del concierto tradicional no es neutro. Históricamente, este modelo ha estado vinculado a procesos de *elitización* cultural, en los que el acceso y la participación se encuentran mediados por códigos de comportamiento, normas de etiqueta y repertorios canónicos. Jacques Rancière (2008) ha denominado a esta lógica “la paradoja del espectador”: aunque la existencia del teatro (o en este caso el concierto) depende del público (“no hay teatro sin espectador”), este es constituido como un sujeto pasivo, definido por una carencia doble: “Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar” (p. 10).

Las normas de etiqueta (el silencio, la inmovilidad, la contención corporal) no son simples convenciones estéticas, sino prácticas disciplinarias que distribuyen de forma desigual lo sensible, asignando a los intérpretes el rol de emisores y al público el de receptores pasivos. El acceso de la comunidad rural a este tipo de conciertos es prácticamente inexistente por lo cual, el *proyecto Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla* busca hacer presencia en contextos rurales sin establecer estos procesos que ejercen disciplina sino más bien ajustando un modelo que responda a las formas de ser de las comunidades rurales que tienen formas de desenvolverse evidentemente diferentes a las de la ciudad sin que esto implique irrespeto o acciones que alteren el orden y el desarrollo de la propuesta.

El concierto didáctico: resignificación del dispositivo

Frente a las reflexiones sobre el concierto tradicional, el concierto didáctico¹⁴ aparece no como una negación del dispositivo, sino como una resignificación. Bourriaud (2008), desarrolla el concepto de *arte relacional*, entendido como “un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su

¹⁴ *Didáctica* es la denominación de una disciplina del campo pedagógico cuyo objeto de estudio son las prácticas de enseñanza, que se sostienen con la explícita intención de promover aprendizajes. (Coria, s. f., párr. 1).

contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (p. 8). El concierto didáctico introduce mediaciones pedagógicas, participativas e interdisciplinarias que resignifican los lugares tradicionales de saber y poder, transformando el ritual jerárquico en un espacio de encuentro y co-creación¹⁵ con las comunidades rurales.

Los *Conciertos Didácticos Veredales al son de la Rumba Criolla*, han buscado articular prácticas artísticas locales, pedagogías participativas y diálogo intergeneracional en contextos rurales del Sumapaz. En él, el escenario no se refleja como una frontera, sino que se abre al territorio, generando espacios de interacción entre artistas, estudiantes, campesinos y familias. Las obras no se presentan como objetos cerrados, sino como medios para el encuentro comunitario describiendo sus orígenes, explorando sus instrumentos, dialogando con el público invitando y propiciando la participación activa que se alinea con los postulados abordados frente al reconstruccionismo, la pedagogía crítica y la pedagogía decolonial que se enlazan con los conceptos desarrollados en el siguiente apartado.

Interdisciplinariedad y co-creación colectiva

La noción de *musicar* desarrollada por Samper (2017) permite comprender el formato del concierto didáctico. El autor afirma que “la pedagogía de la música es entonces un ritual social cuyo fin último es favorecer [una] experiencia [de trascendencia]” y es ritual “porque las relaciones que están allí en juego son sagradas: ... con los sonidos, consigo mismo, con el otro y con lo trascendente” (p. 114). En esta línea, el concierto didáctico se concibe no como un evento de exhibición técnica, sino como un *ritual social de encuentro* que involucra a todos los participantes como agentes activos.

Para Samper, “la música no es un objeto, es más bien una experiencia humana. La música es acción... Es musicar, no es música” (2017, p. 115). Esta distinción es fundamental: el concierto didáctico no busca simplemente enseñar

¹⁵ *La co-creación* se refiere al proceso de construcción colectiva de conocimiento, en el que distintos actores, incluidos miembros de comunidades y expertos, participan activamente en todas las fases de un proyecto, generando apropiación social y transformación de realidades a partir del diálogo de saberes (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, 2021, pp. 15-17)

contenidos o “bajar” saberes desde el escenario, sino activar procesos de creación y participación situados. En los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla*, la Rumba Criolla se convierte en un dispositivo de mediación interdisciplinar: conecta memoria corporal (danza), oralidad (descripción del traje típico), música (interpretación en vivo), historia (contextualización territorial), pintura (especies nativas del territorio) y pedagogía (estrategias participativas), generando una experiencia estética y educativa compartida.

Samper (2017) enfatiza que lo importante ya no son los objetos de la música. Lo importante es el tipo de experiencia estética que la vivencia musical puede producir en un determinado momento, para un determinado grupo de personas dentro del ritual social de la música (p. 122). Este enfoque permite repensar el concierto como espacio pedagógico donde lo interdisciplinar no es la integración de las artes para la producción de sentido.

En este contexto, la música actúa como tecnología social que articula saberes locales y prácticas pedagógicas contemporáneas. Samper (2017) describe estas formas de aprendizaje como propias de músicas populares o tradicionales, basadas en “el hacer situado en auténticos contextos rituales colectivos, la enculturación, la imitación, el disfrute, el aprendizaje holístico, la autonomía en la escogencia de los repertorios, el asocio con la danza y en donde la interpretación se integra con la creación espontáneamente” (p. 135).

Esta descripción se corresponde plenamente con lo que ocurre en los *Conciertos Didácticos Veredales al son de la Rumba Criolla*, donde las barreras entre escenario y espectadores se disuelven convirtiendo a la comunidad en co-creadora de la experiencia artística y permitiría introducir el concepto de *musicar* como fundamento del proyecto en futuras versiones.

El análisis comparativo entre el concierto tradicional y el concierto didáctico permite comprender un desplazamiento profundo en la lógica del dispositivo. Mientras el primero funciona como un mecanismo disciplinario que ordena cuerpos, saberes y jerarquías, el segundo reapropia y transforma ese dispositivo, convirtiéndolo en un espacio relacional, interdisciplinar y comunitario.

Los Conciertos Didácticos Veredales al son de la Rumba Criolla ejemplifican esta transformación: la práctica artística propia del territorio se convierte en eje articulador de saberes, memorias y pedagogías, resignificando el concierto como herramienta de formación crítica y de construcción de vínculos en contextos rurales. En esta perspectiva, el concierto deja de ser un ritual de pasividad para convertirse en una práctica viva de resignificación y encuentro cultural rural.

Marco metodológico

Este capítulo presenta el diseño metodológico que orienta la investigación *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla: la mano de vuelta para los descendientes del colono del Sumapaz*. El proyecto se articula a partir de la siguiente pregunta: ¿De qué manera el *Concierto Didáctico Veredal al Son de la Rumba Criolla*, como dispositivo artístico interdisciplinar (música, danza y pintura), enfocado en la sensibilización de las tradiciones culturales, ha contribuido al fomento de la educación artística y el fortalecimiento de las relaciones comunitarias en la población campesina de la provincia del Sumapaz?

El objetivo general del proyecto es sistematizar la experiencia de los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla (2022-2024)* como dispositivo artístico interdisciplinar (música, danza y pintura), con el fin de caracterizar su implementación y evaluar su contribución a la sensibilización y transmisión de las tradiciones culturales, la educación artística rural y la reconstrucción del tejido social en la provincia del Sumapaz y los objetivos específicos buscan (1) Describir el proceso de implementación de los Conciertos Didácticos Veredales (2022-2024), identificando a los actores involucrados, las estrategias pedagógico-artísticas, los hitos principales y los desafíos enfrentados, (2) Caracterizar los componentes artístico-interdisciplinarios (música, danza y pintura) y pedagógicos que constituyen el dispositivo de los conciertos, analizando su articulación, adaptación al contexto veredal y su rol en la sensibilización y transmisión de las tradiciones culturales y (3) Analizar las percepciones y transformaciones identificadas por la comunidad intergeneracional participante (niños, niñas, jóvenes y adultos) en cuanto a la apropiación de las tradiciones culturales, el acceso a la educación artística y la dinámica de las relaciones comunitarias e intergeneracionales.

El propósito epistemológico de este proyecto se desarrolla desde una postura histórico-hermenéutica, la cual se enfoca en la “interpretación adoptada como vía del comprender los fenómenos sociales” (Ángel, 2011, p. 2). Este enfoque se distancia de concebir la realidad como un hecho objetivo y estático, buscando superar el dualismo sujeto-objeto al intentar “evitar el esquema de que hay sujetos

y objetos, conciencia y ser” (Heidegger, citado en Ángel, 2011, p. 19). Desde esta perspectiva, el conocimiento no es una adecuación a un mundo exterior, sino que se fundamenta en el “haber previo de Heidegger, que no es subjetivo sino histórico social y está integrado en el proceso de conocimiento de manera ontológica” (Ángel, 2011, p. 19). En consecuencia, la realidad se comprende como una construcción social e histórica, donde el fenómeno es considerado “un ser que transcurre en el tiempo y que no se repite” (Ángel, 2011, p. 20). En este marco, el conocimiento emana de la interpretación de experiencias, y la pretensión hermenéutica se vive como una “experiencia histórica más que un ejercicio contemplativo de saber” (Ángel, 2011, p. 20).

Esta postura responde a la necesidad de abordar en profundidad y contexto el aporte de los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla* a la sensibilización cultural y al fortalecimiento de la identidad en la región. Solo un enfoque interpretativo puede captar la riqueza de estas vivencias, reconociendo los aprendizajes y significados que emergen desde la comunidad y su quehacer artístico. Así, la mirada hermenéutica se constituye no solo en el fundamento para comprender el fenómeno, sino también en la guía para la ruta metodológica del trabajo.

Características del diseño metodológico

Este proyecto se enmarca en una investigación de orientación aplicada, ya que no se limita a la observación, sino que articula de manera reflexiva la práctica artística de los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla* con el objetivo de fortalecer el tejido social y la identidad cultural campesina en la provincia del Sumapaz. En coherencia con el paradigma histórico-hermenéutico y el enfoque cualitativo que lo sustentan, el alcance de la investigación es analítica-interpretativa. Esto implica que su propósito central no es solo describir, sino comprender el aporte de estas experiencias a la sensibilización de las tradiciones culturales, el fomento a la educación artística y el aporte a la reconstrucción del tejido social en municipios de la provincia del Sumapaz en las seis versiones de los conciertos didácticos realizados entre los años 2022 a 2024.

Para alcanzar esta comprensión, el diseño metodológico se centra en la sistematización de experiencias el cual se complementa con la investigación + creación¹⁶. La relación entre ambos se define de la siguiente manera: la práctica artística de los conciertos didácticos (investigación+creación) es el objeto de estudio y la fuente primaria de conocimiento. La sistematización de experiencias, por su parte, es el método que permite analizar, interpretar y ordenar críticamente dicha práctica para extraer aprendizajes y evaluar su contribución a los objetivos planteados.

Investigación+creación

Si bien el debate sobre la Investigación + Creación (I+C) cuenta con significativos aportes teóricos en contextos anglosajones, como los de Henk Borgdorff, este proyecto se fundamenta de manera central en el marco conceptual establecido por el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación (MinCiencias). De este modo la investigación, desarrollada dialoga directamente con la institucionalidad colombiana respondiendo a las realidades del contexto nacional.

Desde esta perspectiva, la I+C se entiende como el “proceso estructurado mediante el cual se genera nuevo conocimiento a través de la creación de obras, eventos, objetos y productos con valor estético” (MinCiencias, 2020, p. 12), funcionando como un puente entre la rigurosidad investigativa y la práctica artística.

Este enfoque conlleva implicaciones cruciales para la difusión y validación de sus resultados, las cuales se manifiestan en un ciclo de apropiación social de dos momentos. El primero es una "apropiación desde lo sensible", donde "la validación del conocimiento nuevo producido en la creación se da inicialmente en la experiencia directa del objeto de conocimiento a través de los sentidos" (MinCiencias, 2020, p. 15), a diferencia de la investigación científica donde lo sensorial es secundario. El segundo es una "apropiación creativa", ya que "una vez las obras, objetos u eventos se insertan en un entorno cultural, son tomados como punto de partida para nuevas creaciones y es aquí donde su impacto se multiplica"

¹⁶ Para este capítulo se hará referencia al concepto de investigación + creación a partir del documento ANEXO 3 LA INVESTIGACIÓN + CREACIÓN: DEFINICIONES Y REFLEXIONES del (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, 2020)

(MinCiencias, 2020, p. 15), generando obras derivadas que expanden el impacto cultural.

Este marco teórico encuentra una aplicación concreta en las primeras cinco versiones de los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla*, que constituyeron un ciclo inicial de investigación+creación en el que la práctica artística funcionó tanto como objeto de estudio como fuente de conocimiento experiencial. A partir de este proceso, la sexta versión, realizada en el marco de la *Maestría en Arte, Educación y Cultura*, representó un punto de inflexión: el análisis de la matriz de sistematización de las cinco primeras versiones (el cual será explicado en el siguiente apartado) nos permitió (con base en la información recolectada, su observación y análisis) integrar para la sexta versión un nuevo modelo de la propuesta fundamentado en el proceso de investigación+creación, en el cual se diseñó e implementó integrando de manera proactiva estrategias de co-creación y participación comunitaria que desembocaron en incorporación por primera vez los talleres interdisciplinarios *Ritmo, Color y Movimiento* los cuales fueron producto de las reiteradas solicitudes de los asistentes porque las actividades de enseñanza artística fueran más prolongadas.

Estos talleres interdisciplinarios de música, danza y pintura (realizados en dos sesiones cada uno) fomentaron la apropiación desde lo sensible mediante el montaje de una de las obras que posteriormente se interpretarían en el concierto, articulando el trabajo musical y dancístico con la representación gráfica de especies nativas del territorio, reconocidas también como víctimas indirectas del conflicto armado.

La segunda dimensión del proceso fue la *apropiación creativa*, evidenciada durante el concierto didáctico, donde los participantes interpretaron en escena la obra preparada en los talleres, mostrando así los aprendizajes significativos alcanzados y la manera en que la experiencia artística contribuyó a resignificar sus vínculos con el territorio.

De esta forma, se materializó plenamente el ciclo de investigación+creación planteada por MinCiencias, consolidando una articulación efectiva entre la generación de conocimiento y la transformación cultural en el territorio.

Investigación+creación en la práctica artística

En esta fase la práctica artística que concibe el proceso de investigación + creación se realiza de manera meticulosa centrados en primer lugar en tomar la fuente primaria que es el manuscrito para piano de la obra original para respetar fielmente la melodía y ritmo del tema y hacer un análisis a los elementos principales de la obra. Si es posible verificar la fuente documental con un archivo sonoro se realiza un ejercicio de escucha atenta para tener un claro referente auditivo al estilo de Emilio Sierra. En este caso realizamos un ejemplo del proceso con la Rumba Criolla *la fusagasugueña*.

Figura 32. Partitura de la obra "*la fusagasugueña*" de Emilio Sierra Baquero.



Nota: Fuente colección de partituras del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

Una vez definidos los elementos estructurales de la obra y establecida una referencia precisa a partir del manuscrito original, se procede a la elaboración de un arreglo para el formato de trío típico andino colombiano, integrado por bandola, tiple y guitarra. La propuesta de arreglo se centra en la rotación de roles instrumentales, favoreciendo un diálogo musical en el que cada instrumento asume, en diferentes momentos, la exposición principal de la melodía, manteniéndose fiel al texto original y evitando la introducción de variaciones melódicas o alteraciones sustanciales.

En el ámbito armónico, sin embargo, se incorporan recursos contemporáneos orientados a enriquecer la obra mediante rearmonizaciones que aportan mayor profundidad y color, todo ello sin sacrificar la identidad estilística de la pieza. Este enfoque permite mantener un equilibrio entre la tradición y la innovación, resaltando la riqueza tímbrica y expresiva del trío tradicional y facilitando nuevas lecturas interpretativas desde la perspectiva de la música de cámara popular.

Figura 33. Versión para trío típico de "La fusagasugueña" a partir de la partitura original.

La Fusagasugueña
Rumba Criolla

Compositor:
Emilio Sierra Saquero (1891-1957)
Arreglo para el trío **Sumopuz**:
Celia Arias Espinosa

Moderato

Bandola
Tiple
Guitarra

Bla.
Tiple
Gtr.

Bla.
Tiple

Nota: Archivo personal

Una vez finalizado el montaje musical de las obras, se procede a la realización de una grabación de audio con el fin de proporcionar a los bailarines un insumo sonoro de referencia que facilite la construcción y sincronización de la coreografía, basada en los pasos característicos de la Rumba Criolla.

Figura 34. *Ensayo de bailarines.*



Nota: Archivo personal

Una vez montadas las obras por parte de los bailarines se realiza dos ensayos generales (bailarines y músicos) con el fin de establecer en qué momento se realizarán las intervenciones de danza, las actividades pedagógicas, etc.

Figura 35. *Ensayo general bailarines y músicos.*



Nota: Archivo personal

De igual modo, con base en el repertorio seleccionado se organiza las obras que se trabajarán en el marco de los talleres interdisciplinarios “Ritmo, Color y Movimiento” (ver anexo 1-tabla de sistematización)

De igual modo se realiza por medio digital un flyer que permite la difusión por redes del evento con el apoyo de las juntas de acción comunal y las instituciones educativas participantes. Así mismo se realiza una difusión de publicidad en zonas urbanas y rurales con el objetivo de aumentar el alcance del proyecto.

En la sexta versión, la práctica artística (particularmente en los componentes de música y danza) se desarrolló como un proceso investigativo estructurado, coherente con las dos dimensiones planteadas por MinCiencias: la apropiación desde lo sensible y la apropiación creativa. Como resultado directo del análisis crítico a través de la matriz de sistematización de experiencias de las cinco primeras versiones, se diseñaron e implementaron por primera vez los talleres interdisciplinarios *Ritmo, Color y Movimiento*, que articularon música, danza y pintura en un proceso de co-creación comunitaria.

En los talleres de música (centrados en percusión menor y trabajo coral) y de danza, los participantes prepararon colectivamente junto con miembros del Colectivo Artístico Emilio Sierra Baquero el montaje de una de las obras que posteriormente sería interpretada en el concierto didáctico. Por su parte, el taller de pintura se orientó a la representación gráfica de especies nativas del territorio, destacando su valor ecosistémico dentro del territorio y su reconocimiento como víctimas indirectas del conflicto armado.

Figura 36: Taller de percusión menor, maestro Felipe Saavedra.



Nota: Archivo personal

Figura 37: Taller de coro, maestro Luis Carlos Bejarano



Nota: Archivo personal

Figura 38: Taller de danzas, maestra Leidy Viviana Ramos



Nota: Archivo personal

Figura 39: Taller de danzas con trajes



Nota: Archivo personal

Figura 40: Taller de pintura, representación de un colibrí.



Nota: Archivo personal

Figura 41: Obra del colibrí finalizada.



Nota: Archivo personal

Figura 42: *Co-creación público intergeneracional concierto didáctico versión 6.*



Nota: Archivo personal

Figura 43: *Organización para la interpretación de la obra Vivan los Novios, taller de percusión y coro.*



Nota: Archivo personal

Figura 44: *Presentación de la obra Pim pam pum, taller de danzas.*



Nota: Archivo personal

Figura 45: *Intervención equipo de pintores, maestro Dairo Beltrán y Vanesa Trejos.*



Nota: Archivo personal

Figura 46: *Intervención de los participantes en la co-creación de la pintura.*



Nota: Archivo personal

Las acciones realizadas (documentadas mediante registros fotográficos y audiovisuales) evidenciaron no solo una comprensión más profunda de los sentidos culturales de la Rumba Criolla, sino también un aprendizaje colaborativo que fortaleció la resignificación de los saberes, memorias y sentires de la comunidad participante, consolidando así un proceso de investigación+creación plenamente articulada con las realidades del territorio.

Video talleres interdisciplinarios Ritmo, Color y Movimiento:

<https://www.youtube.com/watch?v=x1n6VYWQf8Y>

Dentro del proceso de investigación+creación también hubo una mejora significativa del cubrimiento audiovisual tanto de los talleres como del concierto ya que esta era una de las falencias significativas en el desarrollo de las cinco primeras versiones, en las cuales el presupuesto se priorizó en las actividades artistas y pedagógicas, en el marco de este proyecto se contrató un equipo audiovisual profesional que nos brindara un cubrimiento de calidad del proceso realizado.

Figura 47: Equipo audiovisual realizando la sincronización del audio y el video.



Nota: Archivo personal

El cubrimiento audiovisual realizado por los compañeros de la empresa *Epokarte* dirigida por la familia Donoso Latorre de Fusagasugá nos permitió generar por primera vez un registro audiovisual de excelente calidad que es una de las metas que teníamos como colectivo. De este modo, también se generan nuevas alianzas con otros sectores artísticos de la provincia que amplían el impacto y fomentan nuevas redes de apoyo entre empresas y colectivos.

Video Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla, sexta versión:

<https://youtu.be/L8GdBNPED9A>

La sistematización de experiencias

Como se mencionó anteriormente, mientras los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla* constituyen la práctica artística del proyecto en el marco de la investigación + creación, el método que permite analizar, interpretar y ordenar críticamente dicha práctica para extraer aprendizajes y evaluar su contribución a los objetivos de la investigación es la *sistematización de experiencias*.

Para este proyecto, el referente metodológico central es Óscar Jara (2018), quien plantea que la sistematización surge en América Latina como un esfuerzo por construir marcos propios de interpretación desde nuestras condiciones sociales, históricas y culturales. Como explica el autor, se trata de un proceso que permite comprender teóricamente la experiencia vivida para orientarla hacia transformaciones futuras (Jara, 2018, p. 27).

Siguiendo esta perspectiva, el diseño metodológico del proyecto articula la investigación + creación con la sistematización de experiencias. Desde la I+C, entendida como un proceso de reflexión crítica, dialógica y colectiva sobre el Concierto Didáctico, se revisaron, ajustaron y reconstruyeron las primeras cinco ediciones del proyecto. Este análisis acumulado, realizado a partir de la matriz de sistematización que se presentará más adelante, permitió identificar patrones, desafíos y oportunidades de mejora que sirvieron como base para formular un nuevo modelo artístico y pedagógico implementado en la sexta versión, desarrollada en el marco de los estudios de maestría.

Este punto es fundamental: la sexta versión no es un ejemplo aislado, sino el resultado directo del proceso de sistematización de las cinco versiones previas. Por ello, su descripción detallada en este capítulo metodológico es necesaria, pues constituye el caso donde se integra la reflexión crítica, la reestructuración creativa y la aplicación del nuevo diseño del proyecto.

En este sentido, la sistematización de experiencias opera como una profundización metodológica dentro de la dimensión investigativa de la investigación + creación. No es un ejercicio únicamente descriptivo ni un informe, sino un proceso *reflexivo y transformador* que permite comprender las prácticas desarrolladas,

interpretar sus alcances, extraer aprendizajes significativos e identificar las transformaciones ocurridas en los participantes, en la propuesta y en el territorio. Este enfoque coincide con Jara (2018), quien afirma que la sistematización permite apropiarse críticamente de los saberes y sentires de la experiencia vivida, otorgándole un horizonte teórico y proyectivo (p. 75).

En el caso del proyecto, este proceso de reflexión crítica no solo consolidó la propuesta artística de las primeras versiones, sino que también posibilitó la integración de un componente pedagógico más robusto. Gracias a la sistematización, surgieron los talleres interdisciplinarios *Ritmo, Color y Movimiento*, los cuales fortalecieron los procesos de transmisión oral, las dinámicas de co-creación comunitaria y el vínculo entre música, danza y artes plásticas. Asimismo, permitió incorporar mejoras logísticas, artísticas y presupuestales que enriquecieron la práctica y su impacto comunitario.

De esta manera, la sistematización funciona como un elemento estructural de información y consulta para las ediciones actuales y futuras del proyecto. Su aporte radica en ofrecer un registro organizado (por categorías y fases) que facilita comprender la evolución de las seis versiones y proyectar nuevas estrategias para fortalecer la propuesta artística, comunitaria y pedagógica del colectivo.

De este modo, la sistematización de experiencias constituye el puente metodológico que conecta la práctica artística con la producción de conocimiento, permitiendo que la experiencia vivida se convierta en reflexión, aprendizaje y transformación.

Actores

Los actores que participan en esta sistematización se organizan en tres categorías principales:

Población campesina del Sumapaz: Aproximadamente 886 participantes intergeneracionales de las zonas rurales, incluyendo estudiantes de instituciones educativas rurales, padres de familia y miembros de la comunidad. Estos actores son portadores de las tradiciones culturales y co-creadores de significados en el proceso de sensibilización artística.

Miembros del Colectivo Artístico Emilio Sierra Baquero: Conformado por 14 artistas habitantes de la provincia que actúan como mediadores hermenéuticos, facilitando la interpretación y resignificación de las prácticas culturales a través de las disciplinas artísticas (música, danza y pintura).

Facilitadores institucionales: Incluye aproximadamente 20 actores entre directores de cultura, docentes y personal administrativo de las instituciones educativas, quienes sirven como enlace entre la planificación y ejecución del proyecto en los territorios.

Fases metodológicas de la sistematización según Jara (2018)

En el capítulo V, Jara (2018, p.133) menciona que la sistematización de experiencias “no es un ejercicio simplista que se pueda hacer mecánicamente o siguiendo alguna fórmula preestablecida, sin preparación específica o rigurosidad, sino que es un ejercicio apasionante que exige una disposición creativa para realizarse”. Sin embargo, desde una manera didáctica el autor plantea que se puede desarrollar metodológicamente el proceso a partir de cinco tiempos (Jara, 2018, p.138) que se estructuran de la siguiente manera en el contexto del proyecto *Concierto Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla: la mano de vuelta para el descendiente del colono del Sumapaz*.

Vale la pena aclarar que los tiempos 4 y 5 se desarrollarán en los capítulos de resultados y conclusiones respectivamente por lo cual en los siguientes apartados se desarrollarán los tres primeros tiempos de la sistematización de experiencias.

Primer tiempo: el punto de partida:

Las condiciones para sistematizar experiencias planteadas por Jara (2018) dentro del primer tiempo se estructuran bajo los siguientes apartados:

Haber participado en la experiencia: El investigador principal y el Colectivo Artístico Emilio Sierra Baquero han sido actores directos en los seis Conciertos Didácticos Rurales Veredales al Son de la Rumba Criolla realizados entre 2022 y 2024 en zonas rurales de los municipios de Sylvania, Fusagasugá y Arbeláez.

Tener registros de las experiencias:

Los registros de las seis versiones de los Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla están conformados por documentos y materiales audiovisuales que se estructuraron de la siguiente manera:

Para realizar el proceso de sistematización de experiencias del proyecto *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla: la mano de vuelta para los descendientes del colono del Sumapaz* se planeó la realización de una matriz de sistematización que reconstruyó a detalle la historia de los conciertos didácticos a partir de unas categorías generales para el desarrollo de la experiencia las cuales contienen subcategorías que se relacionan directamente con los tiempos de sistematización expuestos por Jara.

Las tres grandes categorías de la tabla de sistematización se denominan de la siguiente manera:

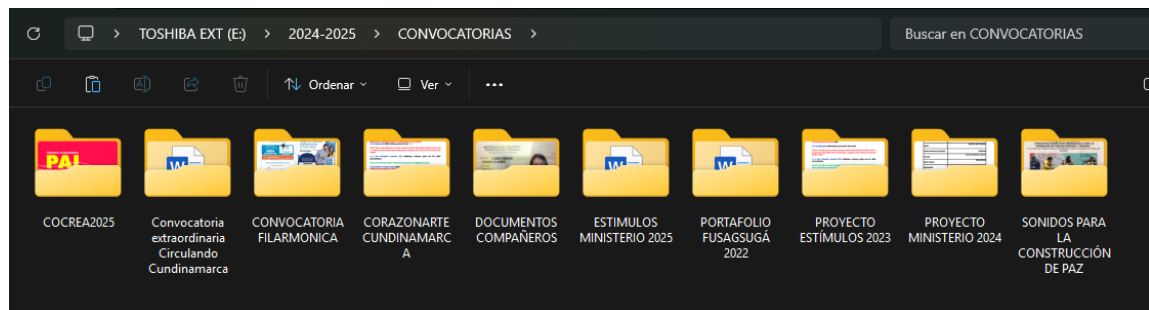
Preproducción

Es la fase en la cual se realiza la planeación del concierto. Su actividad principal es la formulación del proyecto la cual contempla la proyección del repertorio, la proyección de actividades logísticas y pedagógicas, la proyección del presupuesto y por último la proyección epistemológica conceptual.

La formulación del proyecto es de vital importancia para la realización de la propuesta ya que, gracias a su planteamiento y estructura se ha postulado a diversas convocatorias permitiendo la realización de los conciertos didácticos en el marco de las convocatorias de estímulos del municipio de Fusagasugá, del Ministerio de las Culturas, las artes y los Saberes y de la Gobernación de Cundinamarca.

Como se puede apreciar en las figuras se cuenta con un registro de las carpetas y archivos que contienen las propuestas formuladas a diferentes convocatorias de estímulos.

Figura 48. Carpetas con los proyectos presentados a las diversas convocatorias de estímulos.



Nota: Archivo personal

Materiales de difusión: La difusión de los conciertos se realizó a través de medios digitales gracias al trabajo articulado con las instituciones educativas rurales y las juntas de acción comunal. Adicionalmente, se realizó la impresión de las piezas publicitarias y se llevaron a las veredas donde se realizaría la propuesta. Ya que, los proyectos se han realizado en el marco de tres convocatorias se han realizado tres materiales respectivamente:

Figura 49. Afiche versiones 1 y 2



Figura 51. Afiche versiones 3, 4 y 5.



Figura 50. Afiche versión 6.



Nota: Archivo personal

Un aliado muy significativo en la difusión de los materiales impresos son las tiendas veredales. Siempre se ha contado con la cordialidad de los tenderos en invitar para ayudarnos con la difusión del evento.

Figura 52. Distribución de los afiches de la versión 3, 4 y 5.



Nota: Archivo personal.

Figura 53. Instalación de los afiches en la vereda los Sauces.



Nota: Archivo personal.

Figura 54. *Difusión de afiches en la vereda Santa Bárbara en Arbeláez.*



Nota: Archivo personal

Aplicación

Esta categoría se centra en la realización de la propuesta orientada bajo el proceso de formulación del proyecto. Está constituida por la compra y alquiler de elementos, los ensayos, el lugar y la fecha de realización de los conciertos, el número aproximado de asistentes, las actividades logísticas y pedagógicas realizadas, el presupuesto ejecutado y el repertorio interpretado.

Este es el espacio de aplicación de la propuesta en el cual se desarrollan las actividades formuladas en los proyectos. Contamos con un amplio registro fotográfico: Por políticas de la universidad de difusión de menores de edad se omiten las caras de los menores de edad presentes en las seis versiones de los conciertos realizados. Dichos registros podrán apreciarse en el tiempo cuatro de la sistematización de experiencias.

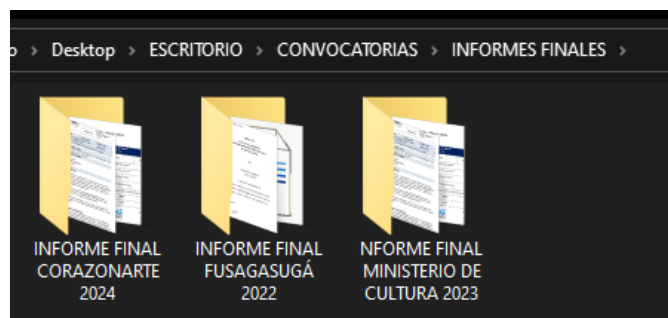
Postproducción

Esta categoría se encarga de recopilar la información final que constituye la correcta ejecución de actividades planteadas dentro del proyecto, así como de reconocer e identificar las autoevaluaciones del grupo y recoger las sugerencias de los participantes para mejorar la siguiente versión.

Está constituida por las subcategorías de informes finales, carpetas de enlace a los informes finales, enlace y análisis de la matriz DOFA y los materiales audiovisuales de las versiones.

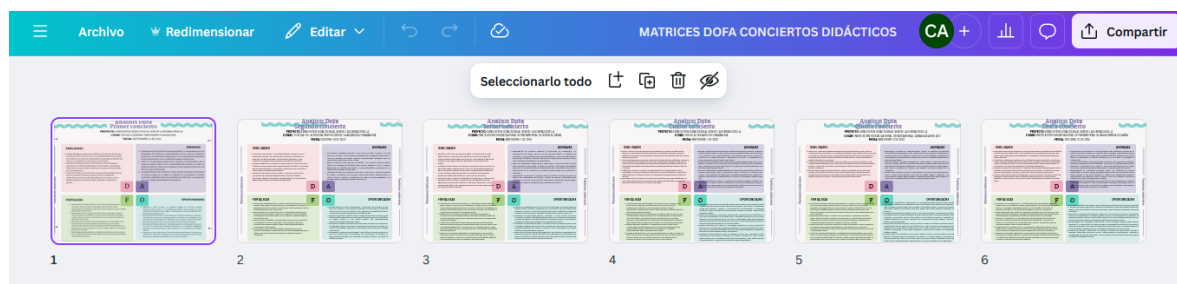
Informes finales: se han elaborado tres informes finales que contienen el desarrollo y aplicación de las tres propuestas realizadas:

Figura 55. Carpetas de los informes finales.



Nota: Archivo personal

Figura 56. Matriz DOFA de los conciertos.



Nota: Archivo personal

Videos de los seis conciertos: Los registros audiovisuales de los Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla son uno de los elementos que presentan mayor evolución ya que, por los rubros asignados en las primeras versiones dicho registro debió ser realizado por los integrantes del colectivo ya que no se contaba con recursos para un cubrimiento profesional. A partir de la tercera versión se puede apreciar un avance significativo y la sexta versión pudo contar con un registro profesional debido al valor del estímulo.

Los videos permiten evidenciar la realización de los conciertos y la evolución de la propuesta y se comparten a continuación:

Primer concierto:	https://youtu.be/JK9wvWJu-Hw
Segundo concierto:	https://youtu.be/sPYqUXvjwlo
Tercer concierto	https://youtu.be/zmp4i8it378
Cuarto concierto	https://youtu.be/iFS7d7pnwRs
Quinto concierto	https://youtu.be/rGjIckcZbEw
Sexto concierto	https://youtu.be/L8GdBNPED9A

Finalmente, el análisis documental de manuscritos, grabaciones y los videos de los conciertos permitió triangular la información. Todos los datos recabados con estas técnicas fueron consolidados en la matriz de sistematización y en el Drive del proyecto, funcionando este último como el repositorio central que facilitó el análisis integral de la experiencia y el cual se adjunta a continuación:

https://docs.google.com/spreadsheets/d/1b89OQg2UBDTKQAERJidWFZjD18lkxj_/edit?usp=sharing&oid=116910317956555971975&rtpof=true&sd=true

Segundo tiempo: formular un plan de sistematización

Jara (2018, P.138) plantea un listado de preguntas que encaminan el proceso de sistematización y los cuales se han organizado y desarrollado en la siguiente tabla:

Tabla 1: *Síntesis segundo tiempo Jara (2018).*

PREGUNTA	RESPUESTA
¿Para qué queremos hacer esta sistematización? (definir el objeto)	Para analizar cómo el dispositivo artístico interdisciplinar de los Conciertos Didácticos ha contribuido a la sensibilización, transmisión y fortalecimiento de las tradiciones culturales, la educación artística rural y la reconstrucción del tejido social en la provincia del Sumapaz
¿Qué experiencia(s) queremos sistematizar? (Delimitar el objeto)	Las seis versiones de los Conciertos Didácticos Rurales Veredales al Son de la Rumba Criolla realizados en la provincia del Sumapaz (2022-2024).
¿Qué aspectos centrales nos interesan más? (Eje)	La relación entre las prácticas artísticas interdisciplinarias (música, danza, pintura) y la sensibilización sobre las tradiciones culturales, el acceso a la educación artística y el aporte a la reconstrucción del tejido social en zonas rurales de la provincia del Sumapaz.
¿Qué fuentes de información tenemos y cuáles necesitamos?	Documentos (propuestas, informes, registros audiovisuales) Testimonios de participantes (entrevistas no estructuradas) Registros de observación Tabla de sistematización de experiencias elaborada para los seis conciertos.
¿Qué procedimiento concreto vamos a seguir y en qué tiempo?	Técnicas de análisis documental y entrevistas Análisis de contenido semántico

Nota: Elaboración propia

Tercer tiempo: recuperación del proceso vivido

Jara (2018) realiza una descripción de este tiempo mediante la siguiente explicación:

Se trata de una exposición del trayecto de la experiencia, que nos permita objetivarla, mirando sus distintos elementos desde lejos. Es decir, tratando de no realizar aún la interpretación del porqué ocurrió cada situación, sino esforzándonos por expresarla de la forma más descriptiva posible, utilizando los registros con los que contamos como la fuente principal de información. (p.150).

Jara (2018) sugiere que este tiempo puede ser desarrollado por medio de la reconstrucción histórica que busca una “visión detallada y global de los principales acontecimientos que se fueron sucediendo en el trayecto de la experiencia” (p.150). Dentro de las estrategias propuestas por Jara ha sido seleccionada una *línea del tiempo* que nos permite evidenciar la versión de los conciertos en círculos, los años de realización y una descripción de los lugares y fechas de realización, número de asistentes, aclara si el presupuesto fue individual o compartido (con otra versión) y los componentes que constituyeron la propuesta¹⁷.

¹⁷ Nota: puede acceder al archivo digital de la tabla siguiendo el enlace que contiene la imagen

Figura 57: Línea del tiempo del proyecto.



Nota: Elaboración propia. Pulse encima de la imagen para acceder a la línea del tiempo

Aunque la sistematización plantea el análisis de las seis versiones realizadas de los conciertos didácticos veredales al son de la Rumba Criolla, para nuestro colectivo es motivo de orgullo haber obtenido un puntaje de 93 puntos de 100 en la categoría *Beca para el fortalecimiento y salvaguardia de las prácticas y saberes del patrimonio cultural inmaterial* lo que nos permitirá realizar la séptima, octava y novena versión del proyecto en los municipios de Cabrera, Venecia y San Bernardo respectivamente. Este estímulo nos permitirá realizar un cubrimiento al 60% de la provincia y tenemos como meta para el año 2026 realizar un cubrimiento del 100% llevando la propuesta a los municipios de Pandi, Pasca, Tibacuy y Granada.

El segundo componente del tercer tiempo consiste en *ordenar y clasificar la información* descrito por Jara (2018) en cómo “a partir de esa visión general del proceso vivido, se trata ahora de avanzar hacia la organización y ubicación de los distintos aspectos o componentes del proceso” (p.153)

Para avanzar en este segundo componente del tercer tiempo, fue necesario realizar un proceso sistemático de *ordenamiento y clasificación de la información*, tal como lo plantea Jara (2018), quien señala que, después de la reconstrucción descriptiva del proceso, “se trata ahora de organizar y ubicar los distintos aspectos o componentes del proceso” (p.153). De acuerdo a esta orientación, la información recopilada (registros fotográficos y audiovisuales, entrevistas, planeaciones, documentos de convocatoria, actas de equipo y evidencias de campo) fue organizada mediante una *matriz* construida específicamente para esta sistematización.

Dicha matriz permitió agrupar los datos en tres grandes ejes derivados de los objetivos específicos: (1) *implementación del proyecto*, (2) *componentes artístico-pedagógicos*, y (3) *percepciones y transformaciones de la comunidad*. Cada eje fue subdividido en categorías y subcategorías que facilitaron la clasificación de la información: actores, estrategias, logística, repertorio, talleres interdisciplinarios, participación intergeneracional, apropiación cultural, vínculos comunitarios, entre otras. Esta organización posibilitó ubicar cada registro en la categoría correspondiente, garantizando coherencia entre la fuente, el contenido y el objetivo analítico.

El proceso se complementó con la elaboración de fichas descriptivas por versión, en las cuales se consignaron elementos comunes (lugar, fecha, asistentes, presupuesto, repertorio, formato instrumental, actividades pedagógicas, dificultades y logros). De este modo, la clasificación no solo ordenó la información, sino que permitió identificar patrones, recurrencias, variaciones entre versiones y elementos emergentes que posteriormente serían profundizados en el cuarto tiempo (reflexiones de fondo). En suma, el ordenamiento y la clasificación funcionaron como un puente metodológico entre la reconstrucción del proceso vivido y la interpretación crítica de la experiencia.

La información se organizó a partir de técnicas de recolección de datos las cuales se desarrollaron implementando una estrategia metodológica mixta que combinó técnicas cualitativas y de observación, utilizando instrumentos específicos que garantizaron la organización y claridad de la información. La técnica principal fue la observación directa, aplicada durante las seis versiones de los conciertos, cuyo registro se realizó mediante una Matriz de Sistematización en Excel, permitiendo documentar aspectos logísticos, artísticos y la evolución estructural, logística y artística del proyecto.

Figura 58: *Matriz de sistematización de experiencias.*

Fases	Categorías	Concierto 1	Concierto 2	Concierto 3	Concierto 4	Concierto 5	Concierto 6	Descripción comparativa
Pre	Formulación del proyecto							
	Proyección de repertorio							
	Proyección de actividades logísticas							
	Proyección actividades pedagógicas y/o talleres							
	Proyección de presupuesto							
	Proyección epistemológica conceptual							
Aplicación	Compra y alquiler de elementos							
	Ensayos							
	Lugar y fecha de realización							
	Número aproximado de asistentes							
	Actividades logísticas realizadas							
	Actividades académicas y artísticas realizadas							
	Presupuesto ejecutado							
Repertorio interpretado								
Postproducción	Informes finales							
	Informes finales							
	Enlace a las carpetas de los informes finales							
	Enlace a la matriz DOFA							
	Análisis matriz DOFA							
	Materiales audiovisuales							

Nota: Elaboración propia. Ingresar a la matriz en el enlace encima de la imagen.

Una vez explicado cómo se ordenó y clasificó la información, esta organización se articuló con los otros instrumentos utilizados en la investigación, especialmente las entrevistas semiestructuradas y la Matriz DOFA. Ambos insumos fueron estructurados siguiendo las mismas categorías centrales de la sistematización (*preproducción, aplicación y posproducción*), lo que permitió mantener coherencia analítica y garantizar una lectura transversal del proceso.

La sistematización de experiencias desarrollada en nuestro proyecto por medio de la matriz expuesta en la página 130 ha sido el diseño complementario a la investigación+creación.

Las versiones 1 a 5 nos permitieron ampliar el alcance del proyecto que había mantenido una estructura similar la cual fue desarrollada exitosamente en zona rurales de los municipios de Fusagasugá, Silvania y Arbeláez durante los años 2022 y 2023. Para el año 2024-II (mientras se cursaba tercer semestre de la *Maestría en Arte, Educación y Cultura*) se analizó la información de la matriz de sistematización y se tuvo en cuenta las opiniones tanto de los participantes a los conciertos como de los miembros del *Colectivo Artístico Emilio Sierra Baquero* para que, por medio del diseño de investigación+creación se ampliara la estructura del proyecto enfáticamente desde el componente de formación artística rural estructurando la creación de los talleres interdisciplinarios *Ritmo, Color y Movimiento* buscando, además de reforzar los componentes en música y danza incorporar las artes plásticas a la consolidación de la propuesta. Esta sexta versión, desarrollada en la Inspección de Agua Bonita en el municipio de Silvania se enmarca en el diseño de investigación+creación ya que, no sólo fue pensada desde la práctica artística sino desde un ejercicio sistemático de producción de conocimiento.

Además, nuestra matriz de sistematización aparte de ser un recurso de organización y reflexión que nutre la práctica artística y pedagógica del proyecto también constituye un elemento fundamental en nuestra *mano de vuelta* ya que nos permite generar apuestas que promuevan el fortalecimiento de la propuesta para retribuir a nuestra comunidad la enseñanza y conocimientos adquiridos durante la infancia.

Con base en la matriz de sistematización, se han estructurado los resultados a partir de las fases planteadas de preproducción, aplicación y postproducción describiendo los hallazgos más representativos dentro de las categorías planteadas en cada una de ellas.

De manera complementaria, se empleó la técnica de la entrevista semiestructurada, guiada por un modelo de entrevista previamente diseñado, con el objetivo de analizar preguntas formuladas hacia el cumplimiento de los objetivos del proyecto y de las categorías de las tablas de sistematización.

Figura 59. Matriz diseñada para la formulación de las preguntas de la entrevista.

ENTREVISTA A PARTIR DE LOS OBJETIVOS ESPECÍFICOS

CATEGORÍA	PREGUNTA	DESCRIPCIÓN Y/O OBJETIVO
Reconstruir la historia de los Concursos didácticos veredales realizados entre 2021 y 2024, identificando los diversos aspectos que han permitido su continuidad, así como los desafíos enfrentados en su desarrollo.	1. ¿A cuál versión del concierto didáctico asististe? 2. ¿Habías asistido a un concierto didáctico? 3. ¿Qué fue lo que más te llamó la atención del concierto?	1. Para tener claridad de la versión del concierto a la que asistió el participante (1+4 o 6) 2. Permite tener una referencia de la asistencia previa o no a actividades de este tipo. 3. Esta pregunta permite identificar los factores que resonaron más en el público dentro de su experiencia como asistentes.
Describir las prácticas artísticas, pedagógicas y culturales que conforman los Concursos didácticos veredales Al Son de la Rumba Criolla, enfocándose en los componentes interdisciplinarios (música, danza y pintura).	4. ¿Cuál de las actividades artísticas (música, danza o pintura) te gustó más y por qué? 5. ¿Qué fue lo que más te gustó del taller al que asististe en caso de que participaras en la sexta versión?	4. Poder establecer cuál de las actividades artísticas es más atractiva para el público y las posibles causas. Esto proporciona datos críticos para la planificación futura y la asignación de recursos. 5. Esta pregunta está enfocada a los participantes de la sexta versión ya que es la única que ha contado con la realización de los talleres interdisciplinarios "Ritmo, Color y Movimiento" y nos permite identificar los aspectos relevantes de los talleres que se desarrollaron.
Analizar el impacto de las prácticas propuestas en la sensibilización de las tradiciones culturales	6. ¿Adquiriste nuevos conocimientos sobre el significado e importancia de nuestras tradiciones culturales como habitantes de la provincia del Sumapaz? 7. ¿Hubo alguna obra o momento dentro del concierto que te hiciera sentir algo especial (nostalgia, alegría, orgullo) ¿por qué? 8. ¿Crees que es importante que los niños y jóvenes de la vereda escuchen esta música y por qué?	6. Es la pregunta central para medir el eje de sensibilización cultural. Va más allá de "me gustó" y busca evidencia concreta de aprendizaje y apropiación de conocimiento. Una respuesta afirmativa acompañada de posibles ejemplos demuestra que el concierto logró su objetivo de educar y profundizar el valor de la Rumba Criolla. 7. Explora el impacto emocional y la conexión afectiva, que es el corazón de la sensibilización. Esta pregunta captura esas reacciones subjetivas (orgullo, nostalgia) que son indicadores poderosos de que la actividad logró conectar con la identidad y la memoria individual y colectiva. 8. Esta pregunta aborda directamente la percepción sobre la transmisión intergeneracional y la valoración del patrimonio cultural a futuro. Las respuestas indican si la comunidad percibe a la Rumba Criolla como un elemento vivo del pasado o como un recurso valioso para el futuro de los niños y jóvenes, lo que es vital para la sostenibilidad de la propuesta, es decir si estamos trabajando sobre una propuesta que aporte positivamente al conocimiento y la identidad.
el fomento de la educación artística	9. ¿habías tenido oportunidad de aprender música, danza o pintura de manera formal aquí en la vereda? 10. ¿Según la actividad artística en la que participaste (música, danza o pintura) que aprendiste y que fue lo que más te gustó? 11. ¿Volverías a participar en una clase de arte y por qué?	9. Esta pregunta permite establecer si efectivamente hay carencia de oferta de educación artística en zonas rurales de la provincia justificando el objetivo específico y la importancia del proyecto. 10. Evalúa de manera concreta y específica los resultados de las actividades pedagógicas propuestas y de los talleres interdisciplinarios "Ritmo, Color y Movimiento". Mide la adquisición de conocimientos (¿aprendió a identificar un ritmo, una técnica pictórica?) ¿El nivel de satisfacción y que le resultó más emocionante del proceso? 11. Es un indicador de satisfacción y sostenibilidad. Mide el interés continuo de la comunidad. Un "sí" mayoritario no solo valida el proyecto, sino que demuestra una demanda real por la oferta artística, proporcionando un argumento sólido para buscar financiación y apoyo para darle continuidad.
¿y el fortalecimiento de las relaciones comunitarias de la población campesina de la provincia de Sumapaz.	12. Cuando escuchas las letras y los ritmos de la Rumba Criolla, ¿qué te recuerdas? ¿Lo hace pensar en las historias, las labores del campo, las fiestas o la vida aquí en el Sumapaz? 13. ¿Sientes que esta música es nuestra, de los campesinos Sumapapeños? ¿Por qué? 14. ¿Cómo es tu relación con tus vecinos de la vereda? ¿este evento tiene algún tipo de consecuencia en la forma en la que te relacionaste con tus vecinos?	12. Investiga la relación entre el arte y la vida cotidiana, el territorio y la memoria. Busca probar si la rumba criolla actúa como un espejo de la identidad campesina. Las respuestas demostrarán si la música es percibida como algo abstracto o como una narrativa propia de su realidad. 13. Mide directamente el sentido de pertenencia y apropiación. Es una pregunta sobre eje de identidad. Un "sí" significa que el proyecto ha reforzado el orgullo local y ha ayudado a que la comunidad se reconozca a sí misma en su expresión cultural. 14. Esta pregunta sirve para medir el impacto en el aporte a la reconstrucción del tejido social comunitario. Busca encontrar evidencia de que el evento artístico funciona como un catalizador social que rompe la rutina, genera capital social y mejora la convivencia, yendo más allá de lo cultural para adentrarse en lo social.

Nota: Elaboración propia- acceda al archivo de las entrevistas siguiendo el enlace sobre la imagen

Fuentes y procedimientos de análisis

La matriz de sistematización recopila información detallada sobre las seis versiones de los conciertos didácticos realizadas entre 2022 y 2024. Está estructurada en tres grandes categorías:

La preproducción, que abarca formulación de proyectos, definición de repertorios, planeación logística, proyección pedagógica, presupuestos y fundamentos epistemológicos; la *aplicación*, que incluye ensayos, actividades pedagógicas y logísticas, desarrollo de los conciertos y participación comunitaria; y *postproducción*, que recopila información sobre informes finales, aprendizajes institucionales, impactos y sostenibilidad.

Paralelamente, se llevaron a cabo entrevistas semiestructuradas en dos bloques. El primero con tres integrantes del colectivo (identificados como Entrevista 1, 2 y 3), cuyas preguntas se formularon siguiendo la estructura de la tabla de sistematización, con el fin de profundizar en el diseño y ejecución de las actividades desde la perspectiva interna. El segundo bloque se dirigió a tres asistentes a los conciertos de diferentes generaciones (Entrevistas 4, 5 y 6), con el objetivo de evaluar la recepción comunitaria y el cumplimiento de los objetivos culturales, pedagógicos y sociales del proyecto.

La triangulación de las entrevistas se realizó de forma abierta identificando patrones recurrentes y contrastándolos con los registros de la matriz de sistematización alineándolas con las categorías predefinidas (preproducción, aplicación y postproducción)

Estrategia de triangulación

La triangulación consistió en poner en diálogo los datos documentales, testimoniales y observaciones para producir interpretaciones más sólidas y evitar sesgos derivados de una única fuente. Por ejemplo, las decisiones sobre la selección del repertorio no se interpretaron únicamente a partir de la matriz de sistematización, sino que fueron contrastadas con los relatos de los músicos sobre los procesos de ensayo y adaptación instrumental y con las percepciones de asistentes sobre la pertinencia cultural de las obras interpretadas.

Del mismo modo, la evaluación del impacto pedagógico no se basó exclusivamente en los informes finales, sino que se trianguló con las percepciones de los asistentes planteando un grupo intergeneracional conformado por un niño, un acudiente y un rector de una institución educativa, niños quienes participaron de la experiencia, para identificar transformaciones en la apropiación cultural, la participación artística y el fortalecimiento comunitario. Esta metodología permitió articular los planos técnico-organizativo, pedagógico-artístico y simbólico-comunitario, logrando una comprensión integral de la experiencia.

Finalmente, los resultados se organizan siguiendo la estructura de la matriz de sistematización: primero se presentan los hallazgos correspondientes a la categoría de reproducción, luego los de aplicación y postproducción, para cerrar con el análisis transversal de cumplimiento de objetivos y la pregunta de investigación.

Cuarto tiempo: las reflexiones de fondo

Jara (2018) explica que, para el cuarto tiempo:

Una vez realizada la fase descriptiva y narrativa, podemos, entonces entrar en el tiempo clave y sustantivo de un proceso de sistematización: las reflexiones de fondo que nos permiten, a través de procesos de análisis y síntesis, construir interpretaciones críticas sobre lo vivido y desde la riqueza de la propia experiencia (p.154).

Este tiempo se desarrollará directamente con el apartado de *resultados* que estructuran el capítulo IV de la presente investigación.

Quinto tiempo: los puntos de llegada

Jara (2018) señala que este es el último tiempo dentro de la propuesta metodológica general, “el cual nos lleva, de nuevo, al punto de partida, pero ahora enriquecidos con el ordenamiento, la reconstrucción histórica, el análisis, síntesis e interpretación crítica de la experiencia sistematizada” (p.158).

Ya que en este apartado consiste en la “formulación de conclusiones y comunicar aprendizajes orientados a la transformación de la práctica”. (Jara, 2018,

p.158) el desarrollo de este tiempo se formulará en el capítulo V correspondiente a las conclusiones.

Resultados

Este capítulo presenta los resultados obtenidos a partir del proceso de sistematización y análisis de la experiencia del proyecto *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla* desarrollado en la provincia del Sumapaz entre los años 2022 y 2024. Como mencionamos en el apartado anterior. Este capítulo corresponde al cuarto tiempo *las reflexiones de fondo* planteadas por Jara (2018).

El análisis se fundamenta en una estrategia metodológica de triangulación cualitativa que permitió contrastar y complementar la información proveniente de tres fuentes principales:

- a) **La matriz de sistematización** de experiencias del proyecto, estructurada en tres grandes categorías (preproducción, aplicación y postproducción)
- b) **Las entrevistas semiestructuradas** realizadas a los integrantes del Colectivo Artístico Emilio Sierra Baquero, y
- c) Las **entrevistas a asistentes** de diferentes generaciones que participaron en los conciertos y talleres.

El propósito de este análisis busca como primer elemento describir en profundidad el proceso desarrollado, evidenciando los aprendizajes acumulados, las estrategias implementadas y los impactos alcanzados en términos de educación artística rural, transmisión cultural y fortalecimiento comunitario. Como segundo elemento, pretende interpretar críticamente estos hallazgos, a la luz de los marcos conceptuales de la pedagogía decolonial (Walsh, 2009; Rivera Cusicanqui, 2010) el reconstruccionismo pedagógico propuesto por Theodore Brameld y la pedagogía crítica de Freire para identificar el alcance del proyecto como modelo cultural y pedagógico replicable en contextos rurales afectados por el conflicto armado.

La triangulación de los elementos mencionados buscó como primer punto reconstruir el proceso desarrollado, sustrayendo los aprendizajes recibidos, las estrategias implementadas y los impactos alcanzados en términos de educación artística rural, transmisión de las tradiciones culturales y fortalecimiento de las relaciones comunitarias. Como segundo punto, buscó la interpretación de los diferentes hallazgos en relación con los marcos referenciales del

reconstruccionismo educativo y pedagogías decoloniales en la educación artística rural, para identificar el alcance del proyecto como modelo cultural y pedagógico replicable en contextos rurales afectados por el conflicto armado.

Se ha planteado organizar los resultados siguiendo la estructura de la matriz de sistematización: primero se presentan los hallazgos correspondientes a la categoría de preproducción, luego los de aplicación y postproducción, para cerrar con el análisis transversal de cumplimiento de objetivos y su relación con la pregunta de investigación.

Preproducción

El proceso de preproducción constituye la base estructural sobre la cual se consolidó la propuesta de los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla*. Durante esta fase se definieron los lineamientos artísticos, pedagógicos y logísticos que guiaron el desarrollo de las seis versiones del proyecto (2022–2024), así como las estrategias de financiación, la selección del repertorio musical y la planificación de las actividades que garantizaron su coherencia artística y comunitaria.

El análisis a la tabla de sistematización de experiencias junto con las entrevistas permite apreciar un registro progresivo en la formulación de proyectos ante convocatorias municipales, departamentales y nacionales de estímulos culturales, que permitieron realizar las seis versiones del proyecto mediante la formulación de tres proyectos principales los cuales fueron seleccionados en las convocatorias de: *circulación de un espectáculo musical en conmemoración del Festival Nacional de Intérpretes y Compositores de la Rumba Criolla* (Fusagasugá), *conciertos didácticos presenciales enfocados en la formación de público infantil y juvenil* (Ministerio de Cultura) y *conciertos didácticos en municipios de Cundinamarca* (IDECUT).

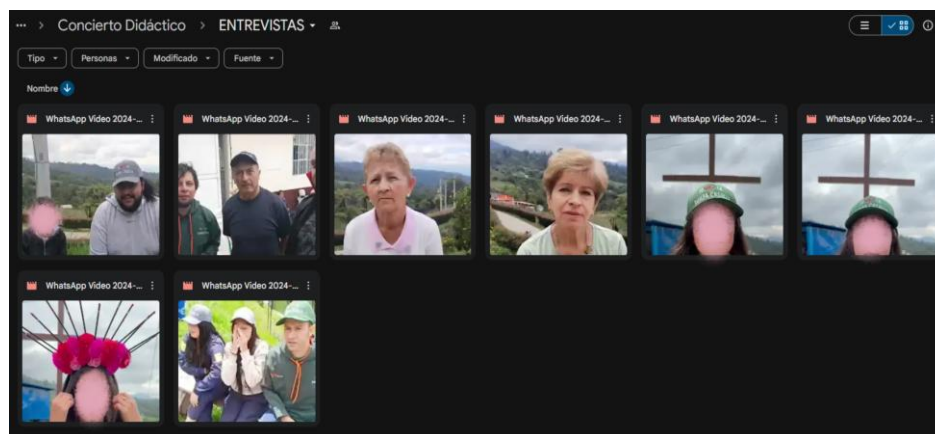
El proceso de **formulación del proyecto** se enriqueció en cada nueva convocatoria a partir de los aprendizajes y vivencias experimentadas en las primeras versiones buscando siempre generar un impacto positivo en la comunidad

y tener en cuenta las observaciones de los participantes para mejorar la propuesta. Como lo relata un miembro del colectivo,

El impacto siento que ha sido positivo y lo importante de estos proyectos es que se ha dirigido a poblaciones de veredas y sobre todo a la población infantil y adolescencia en donde pues se ha podido tener una interacción, una experiencia del ritmo de la Rumba Criolla, tanto a nivel musical, artístico y bueno, pues la evolución que ha tenido es que se ha incluido otras artes, como ha sido la pintura y se ha desarrollado no solamente como conciertos didácticos, sino también se ha ampliado a talleres en donde la experiencia, pues ha podido ser mucho mejor (00:01:41- Entrevista 3).

Tener en cuenta las retroalimentaciones de los participantes y de los miembros del colectivo nos permitió mejorar el impacto de la propuesta ya que, mientras los dos primeros proyectos formulados enfocaban las actividades pedagógicas en el concierto, el tercero logró incorporar por primera vez los talleres interdisciplinarios “*Ritmo, Color y Movimiento*”, en respuesta directa a las solicitudes comunitarias que se registran por medio de pequeñas entrevistas a los asistentes con el objetivo de tener un registro que nos permita evaluar como equipo las fortalezas y las sugerencias del público.

Figura 60. Carpeta de videos con entrevistas realizadas a los participantes durante la sexta versión del proyecto.



Nota: Archivo personal

Además, la reconstrucción de la historia del proyecto registrada en la matriz de sistematización y triangulada con las entrevistas evidencia que la propuesta inició con una formulación inicial casi que experimental, dentro del marco de un portafolio

municipal de estímulos, pero empezó a encontrar un camino que la orientó y le ha permitido consolidarse progresivamente en la provincia como lo corrobora un miembro del *Colectivo Artístico Emilio Sierra Baquero*:

Ellos habitan este territorio, pero siempre están adoptando culturas de todas partes que les llegan. Entonces, yo creo que el mayor logro ha sido poder dejar semilla en cada uno de estos lugares donde hemos estado, de que ellos deben sentir más propio lo que hacían sus antepasados. (Entrevista 1-00:02:49)

Otro factor importante en la reproducción fue definir **el repertorio** musical de los conciertos, el cual buscaba incorporar obras conocidas y otras poco fundidas (producto de investigaciones realizadas y material recopilado sobre la Rumba Criolla) creando un ambiente de memoria y de difusión de obras poco interpretadas. El repertorio se centró en once obras representativas de los compositores Emilio Sierra Baquero y Milcíades Garavito Wheeler, cuidadosamente escogidas a partir de manuscritos originales y versionadas con base al estilo de Emilio Sierra Baquero como se explicó en el apartado las generalidades interpretativas de la Rumba Criolla en el marco referencial y de la investigación+creación en el marco metodológico.

Inicialmente, las versiones 1 y 2 se interpretaron con un formato instrumental de arpa, tiple y percusión menor; sin embargo, debido a cambios en el equipo artístico, se adoptó un formato de trío típico (bandola, tiple y guitarra) más percusión, para el cual se elaboraron nuevos arreglos. Esta actualización organológica implicó un trabajo de reconstrucción sonora que permitió mantener la esencia estilística de la Rumba Criolla, a la vez que respondía a las nuevas configuraciones del equipo artístico del colectivo cuyo grupo base es el Trío Sumapaz.

En las entrevistas, los miembros del colectivo destacaron la dimensión identitaria de esta selección. Como expresó uno de ellos:

Esos niños que fueron aprendiendo de sus abuelos y ver como sus nietos hoy en día están reviviendo esto, tal vez en otro contexto, pero es la misma experiencia, entonces sí es muy completo y muy acertado el repertorio que hemos tenido durante estos conciertos. (Entrevista 1-00:05:20)

Otro miembro del colectivo corrobora esta postura señalando: “*Sí, los temas que se han seleccionado han sido temas de Rumbas Criollas conocidas que al menos alguna vez la población de las veredas pues ha escuchado o incluso saben interpretar*” (Entrevista 3-00:03:04)

De igual modo, un niño que participó en la experiencia narró lo siguiente:

Si, pues lo que me dio a entender de ese concierto didáctico y a la vez muy pedagógico fue que la Rumba Criolla es una.. una ..un ritmo tradicional del Sumapaz, expresa cultura, campesinos, campesinos, labrando, bueno labradores y labores del Sumapaz. (entrevista 4-00:03:58)

Estas afirmaciones se alinean con los principios de la pedagogía decolonial, que reconoce el arte como un vehículo para reactivar memorias colectivas y disputar narrativas hegemónicas (Rivera Cusicanqui, 2010).

Quizás uno de los crecimientos más significativos que ha tenido la propuesta ha sido perfilar una **proyección de actividades logísticas** que permita el desarrollo de las actividades propuestas de manera eficaz. Puede apreciarse en la tabla de sistematización que el proyecto inició con cinco personas y hoy cuenta con un equipo artístico y logístico de catorce integrantes. Llegar a esta consolidación fue producto de las retroalimentaciones de los miembros del colectivo y de la asignación de recursos más amplios dentro de las convocatorias.

A pesar de que digamos que todo ha sido con mucha gestión, sobre todo nuestra directora Cata la logística ha sido la necesaria para que los conciertos y últimamente los talleres se den con mayor precisión y con mucha organización. (Entrevista 2- 00:03:32)

Figura 61. *Miembros del Colectivo Artístico Emilio Sierra Baquero.*



Nota: Archivo personal

En cuanto a la **proyección de actividades pedagógicas** se ha generado un modelo de concierto didáctico que se ha nutrido de las versiones anteriores y que busca abarcar diversos temas que permiten un relacionamiento a profundidad con aspectos históricos, artísticos, identitarios e interpretativos de la Rumba Criolla. Esto se ha logrado gracias a autoevaluaciones y análisis a la matriz de sistematización que han permitido mejorar la planificación de los conciertos en cada nueva versión.

La estructura del concierto inicia con una sólida base histórica que presenta los orígenes del género musical creado por los compositores Garavito y Sierra de Fusagasugá, (recalcando siempre a nuestro compositor representativo) destacando su fusión de ritmos andinos y caribeños dentro las particularidades del género, su reconocimiento como aire tradicional del municipio y departamento y su importancia actual frente a los desafíos de la globalización.

Luego, se desarrolla el componente dancístico que expone en detalle el traje típico vinculándolo con la identidad de Fusagasugá como "*ciudad jardín*" y estudia la coreografía mostrando pasos como el "*Corazón*" y el "*Candongueo*" que representan una narrativa de cortejo y relaciones campesinas como se expuso

apoyados en el texto de Triana (s.f.). Esto además permite activar una memoria histórica que retorna a los trajes utilizados en épocas antiguas en el territorio. Este análisis a la tabla de sistematización es corroborado por un miembro del colectivo que señala:

Se ve la necesidad de explicarles a ellos puntualmente el porqué de cada movimiento y entonces aquí es donde rescatamos al 100% toda esta historia de la investigación que tuvieron las personas encargadas de crear esta planimetría donde se involucraban era a los campesinos reales que vivieron esta experiencia y empezar simplemente enseñando las figuras y el paso básico donde...donde los chicos ya empezaron a entender el porqué de cada figura, a entender el porqué de la expresión de la mujer, la expresión del hombre, por qué se involucraba el sombrero que tenía que ver en la postura de las manos con la falda cada día. (Entrevista 1 -00:11:16)

En la parte musical, los participantes aprenden el ritmo característico de la Rumba Criolla mediante la interpretación de instrumentos de percusión menor como la guacharaca y las cucharas, desarrollando coordinación y trabajo en equipo.

La incorporación de los talleres interdisciplinarios *Ritmo, Color y Movimiento* fue un importante resultado en el marco del estudio de la MAEC. No se constituyó desde una metodología impositiva, sino que, fue una creación colectiva gracias a las cinco primeras versiones del proyecto y sustentada mediante el diseño de investigación+creación.

Fue muy grato observar cómo los sabedores y sabedoras que no han realizado procesos formativos formales en las diversas áreas artísticas tuvieron la libertad de diseñar su propuesta teniendo en cuenta los elementos que constituían la obra seleccionada para su grupo a partir del repertorio proyectado. Al inicio (y como es normal) algunos se mostraban tímidos porque manifestaron no haber tenido la oportunidad de dictar un taller o una clase más allá de las explicaciones que habían realizado en conciertos anteriores.

Es aquí donde la transmisión oral jugó un papel importante y nos centramos en desarrollar los talleres como nos enseñaron a nosotros los abuelos. Destacando en esta parte que retomar las metodologías de enseñanza de la música tradicional

como lo hacían anteriormente, de forma oral y directamente desde la práctica también permite retomar las tradiciones culturales de transmisión de conocimiento porque es un método eficaz, relacionado con el territorio y que permite a los sabedores desenvolverse de manera natural. *“Eso me llevó a entender qué es lo que podría llevarles, ya en este punto de los talleres, por ejemplo, ahora poder brindarles la oportunidad de aprender sobre el instrumento que inicialmente se veía que querían aprender”.* (Entrevista 2-00:07:05)

Fue muy importante poder responder en los talleres interdisciplinarios *Ritmo, Color y Movimiento* a la solicitud constante de los estudiantes realizada en los cinco primeros conciertos en tener una clase de arte. Ellos manifestaban luego de los conciertos que no había posibilidad de estos espacios en sus colegios o escuelas y que, si los había eran esporádicos para eventos institucionales. El primer piloto de nuestro taller se dio en Sylvania para la tercera versión gracias a un grupo de estudiantes de grado noveno que solicitó un taller de danzas porque querían bailar en el concierto.

En el video adjunto se encuentra la grabación del tema “Vivan los novios” cuya coreografía fue el producto del taller de danza solicitado por los estudiantes:

Figura 62: Grupo de estudiantes de Subia en la muestra de la obra montada en el taller.



Nota: Archivo personal

Además, adjuntamos el video de la interpretación de los estudiantes:

<https://drive.google.com/file/d/1xiw3kn9QmAZurleZ6zbCq0RdP0cK6TMX/view?usp=sharing>

Un factor determinante para la realización de los conciertos es la **proyección del presupuesto** que se ha centrado en dos ejes principales: el primero es garantizar elementos de excelente calidad para los participantes: sonido profesional, instrumentos de calidad, temperas, pinceles, trajes, recordatorios que permitan que la experiencia sea generosa y respetuosa desde la calidad del producto artístico, pero también desde los elementos necesarios para su desarrollo. Como segundo eje hemos buscado proyectar un pago de honorarios digno y justo tanto para los miembros del equipo logístico y artístico del proyecto, teniendo en cuenta además sus solicitudes de materiales e implementos necesarios tanto para el desarrollo de los talleres como para el desarrollo del concierto. Además, aspectos como transporte, gasolina, hospedaje, alimentación, hidratación son considerados en el modelo presupuestal con el objetivo de que los honorarios queden libres para todos los miembros del colectivo. Al respecto una compañera señala lo siguiente:

Bueno, nosotros como artistas somos muy soñadores y queremos hacer de todo, pero la realidad a veces es dura y nos aterriza un poquito, entonces el presupuesto, el recurso económico es la batería, es la energía para que podamos desarrollar todo lo que hacemos y tener claro las prioridades en la ejecución de los conciertos didácticos, donde lo primordial es garantizar pues los honorarios de nosotros como formadores de las personas que nos apoyan ahora desde la logística para que nosotros podamos estar enfocados en nuestro quehacer como formadores en garantizar que a los niños se les entreguen las herramientas necesarias para que puedan aprender y sentir porque la experiencia no puede ser solamente estar en un salón y escucharnos hablar y seguir una música sin tener los elementos, entonces se está buscando que el presupuesto muy meticulosamente nos alcance para que los niños vivan una experiencia y se sientan en realidad parte de este proyecto por el cual llevamos trabajando mucho tiempo y que ha demostrado que la cultura y que la rumba criolla sigue viva en el territorio de Sumapaz. (Entrevista 1-00:14:00)

Respecto a la **proyección epistemológica conceptual**, el análisis de la información permitió establecer que *los Conciertos Didácticos Veredales al Son de*

la Rumba Criolla se fundamentan en una epistemología que reconoce el conocimiento tradicional de transmisión oral como un proceso dinámico y situado, donde la experiencia artística se consolida como importante medio para la transmisión y construcción colectiva de saberes, desafiando los modelos educativos tradicionales al validar las formas de conocimiento empírico como fuentes legítimas de saber.

En concordancia con esta categoría, la articulación entre el reconstruccionismo pedagógico, las pedagogías decoloniales, las prácticas descolonizadoras y la pedagogía crítica de Paulo Freire permite comprender la educación artística rural como un proceso profundamente transformador, situado y ético. Cada enfoque aporta una dimensión específica que, al entrelazarse, fortalece la potencia formativa, cultural y social de los Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla. El reconstruccionismo orienta la intencionalidad ética y transformadora; lo decolonial abre el horizonte crítico del saber; lo descolonial arraiga la práctica en el territorio y sus tensiones; y Freire sostiene el diálogo, la conciencia crítica y la emancipación.

A lo largo de los seis conciertos realizados, se mantuvieron cuatro ejes conceptuales fundamentales: la Rumba Criolla como patrimonio inmaterial identitario que articula territorio, memoria colectiva e identidad regional; la difusión del conocimiento a través de la danza, la pintura y la ejecución musical como prácticas corporales de apropiación de saberes rompiendo la barrera artista-espectador; el dialogo comunitario que difunde el conocimiento cultural como construcción colectiva mediante la participación activa y la resistencia epistemológica frente a la homogenización cultural, validando los saberes locales ante tendencias hegemónicas. Un miembro del colectivo narró la siguiente experiencia durante el primer concierto:

Los niños aprendieron muy rápido la letra, se integraron cantando con los músicos, bailaron también los pasos que se les enseñaron. Tanto fue como el impacto en ellos que después de ya terminado el concierto, ellos seguían cantando la canción, seguían haciendo los pasos entonces uno percibe que la Rumba Criolla les toca fibras y les gusta. (Entrevista 3-00:06:47)

Aplicación

En la fase de aplicación se desarrolló la propuesta con base en las actividades formuladas en el proyecto y a partir del trabajo de investigación+creación sustentada en el apartado de este diseño en el marco metodológico.

La actividad logística de **compra y alquiler de elementos** registra una importante función en el marco de la fase de aplicación de la propuesta. Para garantizar el desarrollo exitoso de los *Conciertos Didácticos al Son de la Rumba Criolla*, se realizó una planificación y ejecución detallada de los aspectos logísticos y de recursos necesarios, que permitieron cubrir todas las necesidades técnicas, artísticas y de bienestar del equipo y participantes siendo muy enfáticos en priorizar las necesidades y requerimientos indispensables para el desarrollo de la propuesta, negociando algunas veces con los compañeros del colectivo y llegando a acuerdos que permitieran la satisfacción y buen ambiente laboral, artístico y creativo. Vale la pena destacar que los compañeros del *Colectivo Artístico Emilio Sierra Baquero* han mostrado un excelente nivel de adaptabilidad a las diversas compras y alquileres de elementos que se han generado en el marco de las seis versiones. De a poco y muy satisfactoriamente hemos ido adquiriendo elementos como instrumentos, cámaras, recordatorios que nos permitirán a futuro ampliar nuestros recursos y materiales para mejorar la experiencia de la propuesta.

Las principales metas de la planeación logística abarcan garantizar un sonido, transporte, alimentación e implementos necesarios para el equipo artístico del concierto. Los implementos necesarios para los conciertos son el primer rubro que se asigna ya que es la materia prima que nos brinda seguridad logística y un trato digno a los artistas y al público. Se ha buscado conseguir materiales e implementos de primera calidad que aseguren ejecutar el recurso público de la mejor manera. Al respecto una compañera del Colectivo manifiesta:

Bueno, desde mi práctica que es la danza, es indispensable y es necesario tener los elementos para que ellos no solamente imiten un movimiento, sino para que ellos puedan interactuar y tener movimiento con el elemento.

Porque en la danza todo es un solo cuerpo, entonces el que ellos tengan sus faldas, las niñas, que los chicos tengan sus sombreros, que tengan su pañoleta, que la camisa, porque a veces el llegar el día del concierto a que se vistan, para ellos es un poco incómodo porque las camisas son camisas que cubrían mucho, las blusas son blusas que cubren mucho, entonces para que ellos ya se sientan parte y no simplemente estén tomando un disfraz, porque muchas veces equivocadamente las personas dicen que son disfraces y no son trajes que representan nuestra herencia de nuestro territorio y en esos trajes las personas que los crearon plasmaron la identidad de este territorio, entonces las flores que hacen alusión a nuestra riqueza en la fauna y la flora las cintas doradas que hacen referencia a la riqueza del oro que en ese momento estaba en nuestro territorio y que sus blusas aquí hasta el cuello son la herencia de la cultura europea que fue llegando y ellos lo fueron adoptando porque por eso es que nos hicieron mestizos porque nosotros somos una mezcla de muchas cosas pero que fue la identidad que nos crearon son indispensables el tener el vestuario apropiado y no solamente el día de la presentación, sino durante las sesiones de clase con ellos. (00:20:26 entrevista 1)

Otro compañero complementa con la siguiente reflexión:

Yo creería que obviamente los instrumentos que usamos nosotros para los conciertos y que usamos para que los niños aprendan. Es algo que debe estar mejor dicho siempre en el presupuesto bueno no solo la parte instrumental aunque yo la considero desde mi rol pero sé que en la parte danza, en la parte general artística hay elementos necesarios para dar más cercanía al proceso y creo que esencialmente ese es uno de los ítems que no debe falta y ya mayor proyección claro obtener elementos de producción, de sonido como tal, de logística, obviamente debe considerarse digamos que no prioritariamente porque no es como tal el fin del proyecto, pero debe hacerse. (00:10:39 Entrevista 2)

La compra de recordatorios también es un insumo importante ya que, nos permite generar un elemento identitario que sea útil en la cotidianidad de las

personas del campo y que permita visibilizar el evento en la familia y la comunidad. Durante las versiones 3 a 6 se han repartido un aproximado de 300 gorras como estímulo de valor simbólico a quienes participan activamente en las actividades del concierto.

Figura 63. Niños portando gorras sexta versión.



Nota: Archivo personal

Figura 64. Entrega de gorra y dulce a estudiantes y docente-Versión 4



Nota: Archivo personal

Como sugerencia para futuras versiones un miembro del colectivo reflexiona lo siguiente respecto a la logística para los talleres interdisciplinarios *Ritmo, Color y Movimiento*: “Mi otro compañero era con la guitarra tratando de acompañarme,

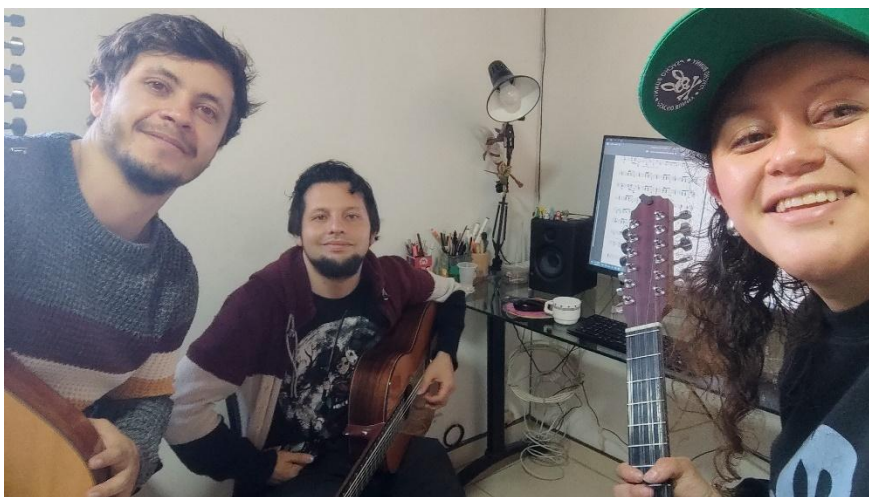
claro, cuando hay un salón grande, el sonido se va... Yo creo que amplificarles, no en la parte de conciertos como tal sino en el taller. (Entrevista 2-00:12:41)

En cuanto a los **ensayos y preparación artística** el análisis a la información permitió identificar una metodología mixta y flexible, que combinó el estudio individual, ensayos por disciplina (músicos y bailarines) y ensayos generales, con el objetivo de pulir el repertorio, coreografías, realizar el boceto de la pintura y preparar los momentos en que se realizarían las actividades pedagógicas, tanto en los talleres como en el concierto.

La metodología implementada ha permitido formar una estructura que funciona gracias a la responsabilidad de los miembros del colectivo dentro del ensayo individual lo que permite que en los ensayos generales el tiempo se distribuya bien y sea efectivo el ensamble y la preparación para el concierto.

Las grabaciones que se realizan de las obras para los ensayos generales se realizan de manera casera con elementos de primera calidad y garantizan que el audio quede bien capturado para que pueda utilizarse de manera eficaz por los demás miembros del colectivo.

Figura 65. Registro de la grabación del repertorio para los conciertos.



Nota: Archivo personal.

En la entrevista 1 (00:25:24) un miembro del colectivo manifiesta que:
“Ejecutar las obras bien durante los ensayos que nosotros previamente realizamos

y hacerlo de manera correcta, es el éxito que se ha tenido en cada uno en los conciertos” otro compañero añade:

Yo hago música por amor y debo estar cómodo en ese espacio. Si, trabajamos, pero nosotros solemos reír bastante. Si ese ambiente se ve afectado, pues obviamente no podría hacer lo que hago. Entonces el trato entre nosotros pues sigue siendo excelente. Es un trato de amor. (Entrevista 2-00:10:34)

Este tránsito desde la práctica y montaje del repertorio hacia una preparación integral orientada a la interacción con el público ha permitido reflexionar como colectivo que se ensaya no sólo para tocar mejor, sino para diseñar experiencias significativas donde la comunidad participa, comprende y se convierte en co-creadora. Además, el ambiente respetuoso, cariñoso y alegre que se mantiene en el colectivo sin dejar de lado la excelencia y profesionalismo artístico irradia confianza y seguridad en los participantes a los conciertos ya que el público percibe que se trabaja con amor por el arte para la comunidad.

La información recolectada mediante la tabla de sistematización y las entrevistas permite evidenciar que los lugares de realización de los conciertos han permitido una articulación entre el componente territorial y la proyección pedagógica del proyecto, reflejando una clara evolución desde zonas urbanas hacia escenarios rurales que manifiestan el verdadero espíritu veredal de la iniciativa.

El proyecto inició en la Escuela General Santander de Fusagasugá (12 de septiembre de 2022), ubicada en un contexto urbano ya era un requisito de la convocatoria del portafolio municipal de estímulos de Fusagasugá hacer presencia en zona urbana. “Se trabajo con niños de primaria, siento que primero ellos son muy agradecidos, el conocimiento que ellos captan es de una forma rápida y se les queda un poquito de lo que se hizo en los conciertos” (entrevista 3- 00:12:37)

La entrevista a una coordinadora destaca la actividad realizada en la Escuela General Santander y menciona lo siguiente respecto al contenido didáctico de la propuesta:

Bueno, esa estrategia de que sea un concierto didáctico, pues nosotros no la manejábamos, pensábamos que íbamos a tener algunas personas

interpretando sus instrumentos, pero fue tan bonito ver cuando después de que nos demostraron las habilidades, las personas que estuvieron interpretando llamaban a los niños a tocar el instrumento, a enseñarles, a bailar, porque fue un concierto alrededor de la Rumba Criolla. Entonces esa interacción fue supremamente bonita, llamó la atención. Fue un concierto que lo teníamos previsto para una hora y casi llegamos a las 3 horas porque los niños estaban supremamente encantados con la actividad. (Entrevista 6-00:02:22)

Figura 66. Registro fotográfico versión 1.



Nota: Archivo personal

Hubiera querido tocar el tiple, solamente estaba encantada viendo la participación de mis niños, de los profesores y de los artistas que nos acompañaron en ese entonces recuerdo el tiple acompañado con el arpa que fue una cosa maravillosa entonando la Rumba Criolla. Yo creo que a todos nos tocó las fibras de nuestro corazón y a todos estábamos erizados. (00:08:21 Entrevista 6)

Esta primera intervención nos permitió validar la metodología pedagógica que habíamos planteado de manera experimental, la cual se aplicó también al I Festival de la Trucha en la Aguadita, zona rural de Fusagasugá (16 de octubre de 2022), acá encontramos un escenario rural festivo que corroboró la pertinencia de centrar la propuesta en comunidades rurales.

Figura 67. Registro fotográfico versión 2.



Nota: Archivo personal

Posteriormente, se hizo presencia en la Institución Educativa Rural Departamental de Subía en Silvania (1 de noviembre de 2023). Se destaca de esta versión la solicitud de los estudiantes de grado noveno para que se les enviara un tallerista que les ayudara a hacer el montaje de una de las obras que se interpretarían en el concierto. Como hemos mencionado anteriormente, no fueran pocas las ocasiones en las que los niños y jóvenes nos decían que sería mejor si la actividad de música o danza fuera más larga. Le debemos a este grupo de estudiantes de Subia la concepción y creación de los talleres interdisciplinarios *Ritmo, Color y Movimiento*.

Figura 68. Registro fotográfico versión 3.



Nota: Archivo personal

Ese mismo día (1 noviembre del 2023) nos dirigimos a la vía Fusagasugá-Pasca para hacer presencia en el Instituto Técnico Industrial de Fusagasugá, sede Vereda Los Sauces. El cual es una escuela unitaria, es decir que hay solo docente para todos los cursos.

“Se que al llegar fue como de mucha curiosidad de “Uy, ¿qué está pasando? Eran niños chiquiticos que sí, que les causó mucha curiosidad y sé que no tienen mucha constancia con este tipo de eventos y de proyectos, no les llega con tanta frecuencia de este tipo de procesos” (entrevista 2-00:11:21)

Uno de los resultados que refleja este comentario y haber hecho presencia en esta comunidad es que si bien el proyecto busca generar un impacto significativo a un amplio número de personas también es muy importante asistir a los lugares donde la población es reducida pero el impacto trasciende objetivos numéricos para hacer presencia en escuelas rurales que no tienen acceso a eventos culturales y solicitan ejecutar la propuesta en su sede.

Figura 69. Registro fotográfico versión 4.



Nota: Archivo personal

El lugar más lejano al que hemos ido y uno de los que más asistencia ha registrado fue en la quinta versión realizada en el municipio de Arbeláez, en la Institución Educativa Rural Departamental Zaragoza, ubicada en Vereda Santa Bárbara, una de las más aisladas del casco urbano. Esta quinta versión fue muy significativa. Sin saberlo postulamos la quinta versión de los conciertos en la vereda natal de uno de los miembros del colectivo:

Arbeláez fue para nosotros tal vez esa experiencia que nos movió fibras tanto a nosotros como al público, porque dentro del colectivo tenemos un compañero que habitó este territorio y estudió en esta institución educativa y llegar ese día y encontrar a su abuelo, encontrar a su mamá, encontrar a su familia siendo parte del público. Para nosotros fue muy bonito ver la emoción de como ellos recordaron a ese niño que habitó esta escuela, que se la pasaba jugando y correteando por estos potreros que en su momento eran, y que a pesar de que todo ha evolucionado y se han hecho cosas nuevas en

la institución, él siendo ejemplo de vida, siendo un músico que ha representado no solamente al territorio en el que creció, sino también a Fusagasugá y a Colombia, y ver como su abuelito, su tío y su mamá aplaudían y gritaban emocionados y se sentían muy orgullosos, nos conmovió muchísimo a nosotros porque somos una familia ¿no? Sentir ese amor de esta familia y ver a los niños como lo admiraban y lo buscaban y ver su emoción de poder contagiar y todo ese amor de lo que él hace, de cómo él siendo músico está hoy estando fuera de este territorio llevando un poquito de todo lo que él ha aprendido y rescatando y haciendo vivir a su familia y a sus vecinos la emoción de ser parte de este bonito proyecto de los conciertos didácticos, siento que ha sido la experiencia más emotiva y más bonita que hasta el momento hemos tenido. (Entrevista 2-00:26:05)

Figura 70. Registro fotográfico versión 5.



Nota: Archivo personal

La sexta versión se realizó en la Institución Educativa Rural Departamental del Agua Bonita en Silvania, donde el proyecto logró la integración más completa entre los componentes pedagógicos, artísticos y comunitarios.

La retroalimentación de las cinco primeras versiones cuya información se registró y analizó en la tabla de sistematización de experiencias permitió estructurar

un modelo cultural de resignificación del dispositivo mediante una propuesta interdisciplinar pedagógica, artístico y logísticamente planificada, que permitió un importante impacto en la sensibilización y transmisión sobre las tradiciones culturales de la provincia buscando la conexión entre cuerpo, memoria y territorio, promoviendo un acceso a la educación artística en zonas rurales desde la consolidación de una educación popular (como en su momento lo hizo el Diario Claridad) sustentada en la idea del Reconstruccionismo educativo en el cual la educación (en este caso artística) funge como un medio que aporta positivamente a la sociedad. Nuestro primer modelo de educación artística rural se evidenció con la primera ejecución de los talleres interdisciplinarios *Ritmo, Color y Movimiento* los cuales contaron con 84 asistentes. Es decir, el proceso de sistematización hasta esta versión permite identificar el cumplimiento del objetivo general del presente proyecto.

Figura 71. Taller de danza



Nota: Archivo personal

Figura 72. Taller de pintura.



Nota: Archivo personal

Figura 73. Taller música.



Nota: Archivo personal

En este sentido, la matriz de sistematización de experiencias permite identificar que el proyecto cuenta con dos formatos artístico-pedagógicos principales: En primer lugar, el *concierto didáctico*, como dispositivo de encuentro artístico-formativo donde la interpretación musical se acompaña de explicaciones históricas, interpretativas, demostraciones coreográficas y musicales como proceso de aprendizaje significativo y la pintura colectiva de una obra y segundo los *talleres interdisciplinares Ritmo, Color y Movimiento*, concebidos como espacios de co-creación y aprendizaje activo previos a los conciertos.

Figura 74. Co-creación de la pintura, concierto didáctico versión 6.



Nota: Archivo personal

Un miembro del colectivo reflexionó sobre la proyección de esta sexta versión como equipo:

Bueno, nosotros en esta sexta versión fuimos muy ambiciosos y quisimos que la Rumba Criolla dentro del territorio no solamente se contemplara como la música y la danza. El hecho de involucrar una producción audiovisual que está generando unas memorias y que en unos años cuando nosotros ya tengamos nuestros nietos, nuestros familiares, ellos puedan ver todo este material, siento que ha sido una apuesta muy importante. (Entrevista 1-00:07:30)

Uno de los aspectos más enriquecedores del análisis de la información es observar las cifras de impacto que ha tenido el proyecto en la comunidad rural de la provincia del Sumapaz. Recordamos con especial cariño que en las cinco primeras versiones alguien de logística contaba el número de participantes presentes para el registro del informe final, pero para sexta versión diseñamos una rubrica de asistencia que permitió hacer un registro más específico de los participantes.

Figura 75. Formato planilla de asistencia.

CONCIERTOS DIDÁCTICOS VEREDALES, AL SON DE LA RUMBA CRIOLLA
SEXTA EDICIÓN 2024
INSPECCIÓN AGUABONITA-SILVANZA CUNDINAMARCA

PLANILLA DE CONTROL DE ASISTENCIA

ACTIVIDAD:	TIEMPO COGO		SECTOR:
RESPONSABLE:	FECHA:		
No.	NOMBRE Y APELLIDOS:	DIRECCIÓN	TELÉFONO FIRMA
1	Blondin	Agua bonita	
2	...	Agua bonita	
3	...	Agua bonita	
4	...	Agua bonita	
5	...	Agua bonita	
6	...	Agua bonita	
7	...	Agua bonita	
8	...	Agua bonita	
9	...	Agua bonita	
10	...	Agua bonita	
11	...	Agua bonita	
12	...	Agua bonita	
13	...	Agua bonita	
14	...	Agua bonita	
15	...	Agua bonita	
16	...	Agua bonita	
17	...	Agua bonita	
18	...	Agua bonita	
19	...	Agua bonita	
20	...	Agua bonita	

Nota: Elaboración propia

La suma de los asistentes a las seis versiones realizadas de los *Conciertos Didácticos al Son de la Rumba Criolla* fue uno de los análisis y logros más significativos de esta investigación. Con mucho orgullo registramos una participación de **886 personas** distribuidas entre un público intergeneracional de zonas rurales de nuestra provincia.

Figura 76. Registro fotográfico versión 6.



Nota: Archivo propio.

Sin embargo, podemos suponer que el impacto real de esta cifra tiende a multiplicarse a través del relato comunitario, las conversaciones cotidianas y actos tan sencillos como portar la gorra que se da como recordatorio a los participantes. “Más que adquirir un conocimiento fue vivirlo, para mí fue importante, no creí que fuera a tener tanto impacto, inclusive tuvo tanto impacto que los niños fueron a sus casas a comentar acerca de la actividad”. (Entrevista 6-00:03:58)

De este modo, suponemos que el alcance potencial de la propuesta podría duplicarse o incluso triplicarse, al difundirse de manera orgánica en espacios familiares y comunitarios.

Desde luego haber concebido y llevado a cabo esta propuesta durante seis versiones se queda corto en descripción ante el fuerte compromiso y dedicación de los miembros del Colectivo Artístico Emilio Sierra Baquero. No es fácil consolidar un equipo de trabajo (artístico y logístico) al que no le importe la distancia ni el camino sino contribuir positivamente a su comunidad y dar su **mano de vuelta** al territorio que lo vio crecer como se evidenció en el caso del compañero de Arbeláez. Este compromiso debe ser retribuido a todos los miembros del colectivo desde el reconocimiento y la dignificación de su labor en tanto se brinde herramientas y elementos necesarios para la ejecución de su trabajo, condiciones logísticas que permitan la comodidad y su rol enfocado a una sola actividad y lo más importante: efectuar unos honorarios justos que reconozcan una vida de estudio y compromiso de los sabedores, sabedoras y equipo logístico del colectivo.

La ejecución del presupuesto se ha hecho de una manera responsable y su porcentaje de crecimiento de la primera versión a la sexta se amplió exponencialmente en un 275% aproximadamente. Esta oportunidad de crecimiento se debe a las políticas impulsadas por las entidades culturales departamentales y nacionales que otorgan rubros bien estructurados para promover que una propuesta se ejecute con calidad.

En las entrevistas realizadas a los miembros del colectivo se compartieron las siguientes apreciaciones respecto al **presupuesto ejecutado**:

Si, el presupuesto se ha ejecutado de manera adecuada efectivamente. Por mi profesión también de contador, sé que lo que uno propone se debe

ejecutar tal y como se proyecta para que funcione el proyecto. Si algo queda o algo falta, hay una falla en el proceso de proyección, entonces sé que con lo que hemos vivido y con cómo hemos llevado cada uno de esos conciertos, se ha hecho de manera muy efectiva. (Entrevista 2-00:03:19)

Otro miembro añade lo siguiente:

Y de garantizar también un pago digno para nosotros como talleristas, para el señor que nos lleva y nos transporta, que está pendiente de nosotros desde que nos recoge hasta que nos deja nuestra casa, para llevar a los niños los instrumentos musicales para que ellos también puedan practicar y ser los ejemplos para sus compañeritos, poderles llevar algunas pocas herramientas que tal vez para tantos niños a veces nos queda un poquito escaso, pero que logremos impactar todos estos chicos que ya hemos logrado beneficiar, es una manera de ver como el recurso si alcanza para crear grandes proyectos. (Entrevista 1-00:08:11)

Postproducción

La triangulación de la matriz de sistematización de experiencias junto con las entrevistas realizadas nos permite identificar los siguientes resultados en la categoría de postproducción como elemento de cierre de los proyectos presentados, el cual permite analizar si se dio cumplimiento a los objetivos y actividades propuestas en la etapa de preproducción en aspectos pedagógicos, artísticos y logísticos y analizar aspectos positivos y mejoras para futuras versiones.

En la presentación de informes finales de los proyectos ejecutados en el marco de tres convocatorias distintas (Portafolio Municipal de Fusagasugá, Programa Nacional de Estímulos y Portafolio Departamental "Corazonarte"), permiten establecer los siguientes resultados:

Los informes finales evidencian una evolución clara y medible en la capacidad de gestión. Lo que inició en 2022 con dos conciertos básicos (versiones 1 y 2), para 2024 (versión 6) se consolidó como un proyecto integral que incorporó los talleres interdisciplinarios *Ritmo, Color y Movimiento*, evidenciando además un avance logístico adaptado principalmente a las condiciones de acceso a los

territorios, organización de los conciertos, plan de acción directo frente a eventualidades y una estrategia de comunicación adaptada a las particularidades de zonas rurales que aparte de incluir difusión digital realizó un proceso de difusión física por medio de afiches publicitarios distribuidos en tiendas veredales.

Los informes evidencian cómo cada convocatoria se nutrió de la anterior para potencializar el contenido y desarrollo de las siguientes versiones demostrando una curva de aprendizaje ascendente y la capacidad del equipo para adaptarse a los requerimientos propios del territorio, la comunidad y los objetivos del proyecto a partir de las bases de las convocatorias gestionando así un modelo de gestión cultural rural escalable.

Por otra parte, la información analizada nos permite establecer como el proyecto ha impactado en la transmisión y fortalecimiento de la Rumba Criolla en comunidades ya que la experiencia se ha propuesto a partir de la aplicación del *Concierto Didáctico* como una estrategia de apropiación identitaria que ha sido bien recibida por las comunidades rurales. Esto se corrobora con el testimonio de un miembro del colectivo que señala lo siguiente:

Hay una sugerencia recurrente y es que volvamos más seguido. Que lo hagan o por qué no lo hacemos más veces durante el año o por qué no vamos todos los años. Creo que ese ha sido como un comentario muy recurrente y hay otros que son como que no conocía tan a fondo esta música y se siente chévere, se ve chévere, entonces creo que esos son dos puntos, comentarios muy recurrentes. (Entrevista 2 -00:06:48)

Otra entrevista complementa el testimonio del compañero:

Bueno, el día que ya nos vamos, aparte de que da un poquito de nostalgia, porque es que el tiempo se pasa muy rápido cuando hacemos los procesos de formación y el día del concierto que es como nuestro cierre. Recibir tanto agradecimiento, tanto cariño de las personas, de los niños que al comienzo no querían, pero que ahora no quieren que nos vayamos es muy bonito, es saber que estamos haciendo las cosas bien y uno quisiera tener más tiempo, más dinero, más de todo, para estar más seguido con ellos, porque la

pregunta es ¿Cuándo vuelven?, ¿Cuándo vuelven? siempre ha sido la misma pregunta. (Entrevista 1- 00:15:09)

Una coordinadora desde su rol directivo en una institución compartió el siguiente testimonio: *“Alcanzamos a hacer un pequeño documental contándole a los padres de familia lo que habíamos realizado y solicitamos de que se hiciera por lo menos dos veces al año en la institución y en todas las instituciones” (Entrevista 5-00:04:13)*

También es muy importante tener en cuenta el factor de participación intergeneracional que ha sido una apuesta desde las primeras versiones del proyecto, buscando que el concierto se convierta en un lugar de encuentro para que campesinos quienes fueron afectados por el conflicto armado vuelvan a darse la oportunidad de reencontrarse en comunidad acompañando a sus hijos, nietos o familia al concierto. *“Había de todas las edades, personas de todas las edades y los chicos integrándose mucho al encuentro” (entrevista 5 00:01:39)*

Figura 77. *Abuelitas de estudiantes que participaron en la sexta versión.*



Nota: archivo personal.

Este encuentro intergeneracional busca aportar a la mitigación de los sentimientos de “pánico y desconfianza generalizada” expuestos por Beristain y Doná (1999) en el capítulo del marco referencial fracturas del tejido social y daños socioculturales. Si bien en conflicto armado opacó las prácticas tradicionales en la provincia hemos podido constatar en las versiones realizadas del proyecto que, aunque el camino es largo, el arte y las tradiciones culturales propias del territorio generan un lugar de encuentro que aporta a la reconstrucción del tejido social y reconecta a las comunidades positivamente.

Los informes finales también detallan la consolidación de una metodología que fomenta el aprendizaje significativo por medio del diseño de las actividades pedagógicas aplicadas durante la realización de los conciertos. Un momento significativo fue evidenciar como un niño entrevistado manifestó:

Me gustó, me gustó por una parte lo de las guacharacas cuando ellos estaban tocando guacharaca y también pues cuando yo toqué el tiple no es porque sea vanidoso sino porque fue pues la era la única manera como de ensayar lo que sabía así en escenario. (Entrevista 4-00:03:58)

Figura 78. Estudiante de Arbeláez interpretando el tiple en la quinta versión.



Nota: Archivo personal

Desde el rol de coordinadora otro ejemplo del aprendizaje significativo durante la realización de los conciertos se evidencia en la siguiente narración: “Me

llamó la atención, recuerdo a un estudiante Duván, que él me decía yo quiero ser así, yo quiero tocar un instrumento, quiero bailar. Ojalá que la vida le permita cumplir ese lindo sueño. (Entrevista 6-00:04:53)

Otro testimonio que nos compartió un docente permite evidenciar el aprendizaje significativo que tuvo la propuesta en el marco de la clausura el año de la versión del proyecto:

<https://drive.google.com/file/d/1cx-2p-zkam5ExO-ICCGDKCnpLMU8kUs/view?usp=sharing>

Los testimonios de las entrevistas realizadas nos permiten identificar la percepción de los participantes y miembros del colectivo frente a la identidad que, como sumapaceños representa la Rumba Criolla:

La Rumba Criolla no es cualquier cosa, no es cualquier género de música que solo lo escuchen los viejitos, no es cualquier estilo de música que solo lo escuchen los campesinos, aunque si nos representa a nosotros los campesinos mayoritariamente, pero voy a decirlo así la Rumba Criolla de mí para el mundo para Colombia para el mundo es de Emilio Sierra y de todos. (Entrevista 4-00:01:54)

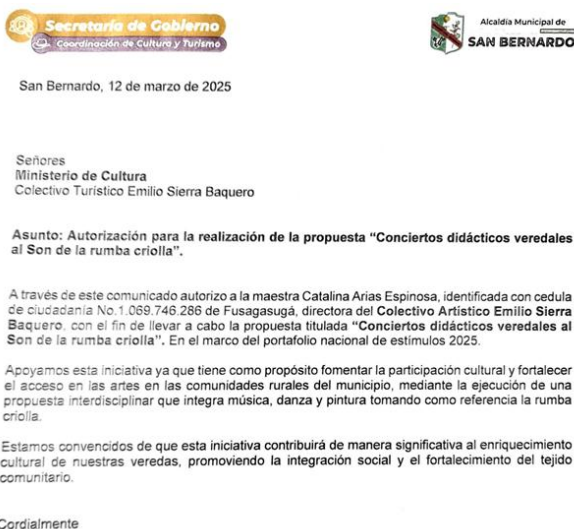
La Rumba Criolla me hace pensar en las historias, las labores del campo, las fiestas o la vida aquí en la provincia del Sumapaz. Las letras de la Rumba Criolla creo que son como poemas, poemas que narran historia, una historia y un momento de específicamente esta zona, pero no solamente esa historia sino su melodía, ese encadenar como la historia con la música, ese poema bonito, siento que, a todos, a todos, independientemente seamos de esta zona o no lo seamos, a todos nos llega el alma de escuchar una Rumba Criolla y que sea valorada por todos es muy bonito, considero que sí, que es parte de la cultura de Sumapaz. (Entrevista 6-00:10:06)

La Rumba Criolla es mi origen, es mi familia, es lo que corre por mi sangre. Es saber que a pesar de que tumben las casas antiguas, es saber que a pesar de que llegan otras músicas y otras prácticas y que van pasando, la

rumba hoy ya permanece. La rumba que hoy ya no se olvida, la rumba que hoy ya nos trae y nos jala a nuestro territorio y es un reto muy grande, la Rumba Criolla no es solamente música, no es solamente danza, no es en el caso de la danza decir que lo escribió fulanito, que lo hizo sutanito porque es que la Rumba Criolla es la recopilación de lo que fueron nuestros antepasados, entonces es la historia de nuestro territorio y yo amo ser de Fusagasugá, ser del Sumapaz. Amo lo que me hace sentir y al escuchar la melodía donde esté, siempre me lleva a ese lugar donde nací, donde crecí y donde quiero permanecer para dejar una huella muy grande en el territorio.
(Entrevista 1-00:22:42)

Un factor importante que se evidencia en los informes finales son las alianzas institucionales que se han expandido por la provincia del Sumapaz. Los contactos con las instituciones educativas rurales se logran gracias al trabajo articulado con las secretarías de cultura quienes postulan en su conocimiento de los municipios instituciones educativas rurales donde la propuesta generaría alto impacto. Además, siempre se anexa una carta de aprobación del proyecto por parte de la secretaria de cultura que permita evidenciar el trabajo articulado con las administraciones municipales generando un tejido de alianzas culturales territoriales.

Figura 79. Autorización de la realización del proyecto en San Bernardo.



Nota: Archivo personal.

<https://drive.google.com/file/d/1AmFjic2G09qxmOuYeEP5GKds1zqPKSS/view?usp=sharing>

Por último, la revisión de los **informes finales** nos permite identificar un proceso de reparación simbólica de los campesinos sumapaceños contribuyendo desde el arte al reconocimiento de esta población como sujetos de especial protección constitucional mediante la modificación del artículo 64 de la Constitución Política y hacer presencia en zonas ZOMAC evidencia el poder transformador del arte en los procesos de reconciliación en comunidades rurales. Es decir promover una nueva lectura del concierto didáctico como dispositivo no de disciplinamiento sino como un dispositivo de reparación simbólica que sustenta nuestra mano de vuelta para nuestra querida población Sumapaceña.

Nosotros en nuestra niñez experimentamos el conflicto armado y sus consecuencias a nivel colectivo, poder aportar (porque siempre hemos sido conscientes de que una sola actividad no va a solucionar una problemática) a la reconstrucción de tejido social en nuestro territorio ha sido un importante logro para el colectivo. Es una de nuestras maneras más significativas de ofrecer nuestra mano de vuelta. Como reflexiona un integrante:

Bueno, nosotros estamos impactando esos lugares violentados, esos lugares que fueron muy importantes para las fuerzas armadas, esos lugares que sirvieron de refugio donde se realizaron unos actos muy violentos, por resumirlo así, hacia la población que habitaba y cómo nosotros estamos llegando a rescatar la memoria antes de todos estos sucesos tan dramáticos y tratando de darles un poquito de felicidad a los habitantes de estos territorios, reviviendo su historia, sus prácticas populares, sus fiestas criollas, porque por eso se llama Rumba Criolla, porque eran estas personas las que empezaron a sentir la música muy propia y que se organizaban y en medio de su quehacer como campesinos sacaban tiempos para hacer sus tertulias tomarse sus traguitos y celebrar en torno a la Rumba Criolla porque en si estamos es esto, rescatando la memoria de estos territorios, brindándoles un poco de paz por medio de la Rumba Criolla porque eso es lo que hemos logrado hacer. (Entrevista 1-00:25:48)

La triangulación realizada a la información correspondiente a cada una de las matrices DOFA nos permitió definir los siguientes resultados:

Fortalezas

Todos los conciertos evidenciaron una participación activa y entusiasta de las comunidades, desde niños hasta adultos. La metodología didáctica del dispositivo interdisciplinar (música, danza y pintura) contribuyó a la sensibilización, transmisión y fortalecimiento del patrimonio cultural de la provincia. Por otra parte, el proyecto demostró una capacidad constante para generar alianzas con instituciones educativas, juntas de acción comunal y líderes locales, lo que garantizó recepción y legitimidad en cada vereda.

A pesar de los desafíos, el equipo desarrolló estrategias para ajustarse a cambios de última hora, condiciones climáticas adversas, limitaciones de infraestructura y reconfiguraciones artísticas (por ejemplo, el cambio de integrantes o repertorio).

La trayectoria de la propuesta ha sido ascendente desde la realización de conciertos básicos (versiones 1-2) hasta la consolidación de una propuesta mejor estructurada con talleres previos, registro audiovisual profesional y una propuesta escénica consolidada (versión 6).

El concepto simbólico de la mano de vuelta tiene un significado muy valioso y potente como la esencia del compromiso social, ético, artístico y territorial del proyecto ya que se relaciona directamente con los antepasados, el territorio, el dispositivo artístico y la identidad sumapaceña. Nuestra mano de vuelta ofrecida por medio de la bandera artística de la Rumba Criolla nos ha permitido materializar seis versiones de nuestro proyecto fomentando el acceso a la educación artística rural, impactando en reducir la brecha entre lo rural y lo urbano y aportando a la reconstrucción del tejido social en nuestra comunidad afectada por el conflicto armado.

El enfoque del proyecto en desarrollar estrategias de participación comunitaria que fomenten el acceso a la cultura y aporten a los procesos de construcción de paz en comunidades afectadas por el conflicto armado en nuestro

país ha logrado tener un reconocimiento no solo en nuestra provincia sino a nivel nacional. El proyecto recibió un reconocimiento en la Convocatoria Pública *Sonidos para la construcción de paz* en 2023 cuando habíamos tenido la oportunidad de realizar cinco versiones del proyecto.

Figura 80. Reconocimiento del proyecto, *Sonidos para la Construcción de paz-*



EL SUSCRITO SUPERVISOR DEL CONTRATO INTERADMINISTRATIVO
No.4237 DE 2023, CELEBRADO ENTRE EL MINISTERIO DE CULTURA, LAS
ARTES Y LOS SABERES Y UNIVERSIDAD PEDAGOGICA Y TECNOLOGICA DE
COLOMBIA

HACE CONSTAR

Que **Catalina Arias Espinosa**, identificado con cédula de ciudadanía N° [REDACTED] participó como Persona Natural y/o Gestor Cultural en la **Convocatoria Pública de Estímulos “Sonidos para la Construcción de Paz”** con la propuesta **“Conciertos Didácticos al Son de la Rumba Criolla.”**.

Cumpliendo con los requisitos administrativos estipulados en la convocatoria, su propuesta fue evaluada por tres jurados asignados por el equipo administrativo, obteniendo un **puntaje final de 94,67**.

En virtud de lo anterior, Catalina Arias Espinosa ha sido seleccionado como ganador del estímulo en la modalidad de premio.

Se expide la presente a solicitud del interesado en Tunja, a los 29 días del mes diciembre de 2023.

Cordialmente,

Nota: Archivo personal.

El grupo musical base del proyecto permitió la consolidación del *Trío Sumapaz* el cual, además de Rumba Criolla ha integrado géneros diversos de la música andina colombiana. Este trío fue ganador del segundo puesto en el XVII Festival Nacional de Intérpretes y Compositores de la Rumba Criolla Emilio Sierra Baquero y en el marco del mismo Festival fue galardonado con el premio especial de mejor interpretación local.

Debilidades

La sostenibilidad económica del proyecto depende exclusivamente de portafolios de estímulos (municipal, departamental, nacional), generando una fragilidad estructural y limitando la planificación a largo plazo. Las primeras versiones (1-2) tienen registros audiovisuales muy reducidos y básicos, elaborados principalmente con celulares, afectando la calidad de la documentación y la potencial difusión. Si bien esto se superó en versiones posteriores, requirió de una inversión adicional significativa.

Por último, se evidenciaron dificultades como vías en mal estado, acceso limitado, condiciones climáticas impredecibles y falta de infraestructura adecuada representaron desafíos constantes que consumieron tiempo y recursos.

Oportunidades

Encontramos un fuerte potencial para cubrir la totalidad de la provincia del Sumapaz. El éxito en los municipios donde se ha desarrollado la propuesta (Fusagasugá, Silvania, Arbeláez) sirve como base para escalar al 100% de los municipios de la región.

El reconocimiento del proyecto por parte de rectores, docentes y líderes comunitarios abre la puerta para dialogar con entidades gubernamentales (Ministerios de Cultura y Educación) y convertir el modelo en un programa estable dentro de la oferta cultural y educativa rural con base en las manifestaciones propias del territorio.

Los registros audiovisuales que permiten apreciar la fuerza y replicabilidad de la propuesta posicionan al proyecto para atraer patrocinios privados con proyectos de apoyo estatal como Co-crea, cooperación internacional o alianzas con fundaciones enfocadas en cultura, educación rural o construcción de paz.

La positiva acogida de las artes plásticas (versión 6) sienta un precedente para incorporar nuevas artes (teatro, narración oral, poesía), transformando el proyecto en una experiencia cultural integral que amplifica su impacto.

El trabajo realizado durante tres años por el Colectivo Artístico Emilio Sierra Baquero, nos ha permitido tener un aprendizaje en la formulación de proyectos y ejecución de recursos, nuestro colectivo podría escalar a una figura jurídica como

una corporación o fundación que no dependa para su ejecución de convocatorias, sino que se profile como una entidad con recursos fijos que permitan continuar labores artísticas y en otras áreas que beneficien a comunidades rurales.

La organización y planeación de la propuesta ha permitido la creación de un modelo sostenible en el tiempo que se evidencia en la posible realización en 2026 de las versiones 7, 8 y 9 en los municipios de Cabrera (ZOMAC), Venecia y San Bernardo respectivamente gracias al puntaje obtenido por el proyecto en el Portafolio Nacional de Estímulos 2025 en la categoría *Beca para el fortalecimiento y salvaguardia de las prácticas y saberes del patrimonio cultural inmaterial*

Figura 81. Evaluación de contenido de la postulación del proyecto al Portafolio Nacional de Estímulos 2025.

 <p>FONDO MIXTO DE CULTURA DE BOYACÁ</p>	<p>EVALUACIÓN DE CONTENIDO</p> <p><i>En el marco del contrato 1047-2025</i></p>	 <p>Culturas</p>
---	--	--

Entidad	COLECTIVO ARTÍSTICO EMILIO SIERRA BAQUERO
No. Radicado	E2172-2025
Convocatoria	Beca para el fortalecimiento y salvaguardia de las prácticas y saberes del patrimonio cultural inmaterial
Subcategoría	Categoría 1. Fortalecimiento de procesos de transmisión de saberes y prácticas culturales tradicionales que contribuyan al fomento de pedagogías propias de las comunidades portadoras del patrimonio cultural inmaterial
Nombre del proyecto	CONCIERTOS DIDÁCTICOS VEREDALES AL SON DE LA RUMBA CRIOLLA: TRANSMISIÓN DE SABERES Y REVITALIZACIÓN CULTURAL RURAL EN LA PROVINCIA DEL SUMAPAZ.
Departamento	CUNDINAMARCA
Municipio	CABRERA
Puntaje ponderado	93

Nota: Archivo personal

El *Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes (2025)* establece en la Resolución 1409 el puntaje para que el proyecto sea ejecutado en el marco del Banco de Iniciativas Artísticas y Culturales:

4. Seleccionada: iniciativa con puntaje entre 70 y 100 que será apoyada con el incentivo económico y en especie y se determina después de la evaluación

y la aplicación de los criterios de territorialización y desempate, teniendo en cuenta la disponibilidad presupuestal de la entidad (p.3)

El proyecto podría cambiar la figura del término concierto por la de musical propuesta por Samper (2017) ya que se alinea más con la visión de la propuesta, aunque habría que considerarlo con los miembros del colectivo.

Por último, la propuesta de difusión artística podría verse nutrida positivamente a futuro en la incorporación de otros géneros tradicionales propios de la región andina colombiana, lo que ampliaría la interacción del público asistente no solo con las manifestaciones propias del territorio sino de la región geográfica de la cual pertenece.

Amenazas

La alta competitividad en las convocatorias de estímulos nacionales y departamentales representa un riesgo constante. No ganar una convocatoria interrumpe la continuidad del proyecto.

Un factor que se destaca es el estado de las vías rurales, paros agrarios o eventuales situaciones de orden público en territorios con historial de conflicto (ZOMAC) pueden impedir el acceso a las veredas, cancelando eventos planificados con meses de antelación.

La rotación de docentes o rectores en las instituciones educativas aliadas puede romper alianzas estratégicas clave, ya que el proyecto depende en gran medida del compromiso de estos actores dentro de las comunidades.

El análisis DOFA demuestra que el proyecto ha evolucionado de una iniciativa artística puntual a un modelo de intervención cultural rural consolidado y con profundo sentido social. Sus mayores fortalezas radican en su capacidad de conexión humana y adaptación logística, mientras que su principal debilidad es estructural: la dependencia financiera.

La oportunidad más significativa es su potencial para convertirse en una política pública departamental que lleve cultura de calidad a cada rincón del Sumapaz de manera estable. Para ello, debe diseñar una estrategia que mitigue su

dependencia de convocatorias, buscando alianzas estratégicas de largo plazo o la evolución del colectivo a una figura jurídica.

El proyecto no solo enseña Rumba Criolla; actúa como un mecanismo de reparación simbólica, dignificación de la cultura campesina y construcción de paz territorial. Su continuidad y escalamiento son esenciales para equilibrar la centralizada oferta cultural en la provincia del Sumapaz y demostrar que el arte es un medio efectivo para el desarrollo rural integral.

Como reflexión final es muy importante señalar que el trabajo del Colectivo Artístico Emilio Sierra Baquero continuará efectuándose de manera consistente posterior a la entrega de este documento. Como equipo hemos experimentado un sinnúmero de emociones y vivencias en torno a este proyecto que nos han generado mucho más amor y sentido de pertenencia por la Rumba Criolla y la propuesta:

Uy, le tengo una fe muy grande porque amo lo que hago, porque amo lo que siento cuando estoy bailando y quiero que las personas que aprenden de mí sientan ese amor hacia nuestras raíces, hacia nuestros orígenes. Que defiendan y se sientan propios de lo que hemos tenido y de este territorio que nos ha dado tanto, porque no solamente hemos recibido nuestro lugar de vivienda, sino hemos recibido a esos vecinos que nos acompañaban, a esos abuelos que nos llevaban de la mano por las calles de esos territorios que habitamos y quiero que los niños y los jóvenes valoren también lo mismo porque se está perdiendo muchísimo, se están perdiendo los valores, se está perdiendo el sentido de pertenencia por lo que somos, por lo que tenemos y por eso es que cada día son otros los que se llevan lo que nos pertenece y hay que rescatar eso, que nosotros nos sintamos propios y que nos sintamos felices siendo y haciendo lo que hacían nuestros abuelos, que eso fue lo que ellos nos enseñaron. (Entrevista 1-00:19:47)

Otro compañero añade:

No, eso es parte del amor por la música. Como músico que soy empírico, fue entender como la música que a mí me mueve también mueve a las personas y la mueve con, en este caso, en este proyecto, con la música que es nuestra.

Así como mueve a la comunidad me mueve a mí y por eso seguiré creyendo en este proyecto, seguiré estando aquí presente. (Entrevista 2-00:09:28)

La acumulación de experiencias que ha generado el proyecto nos ha permitido evidenciar un crecimiento organizativo y financiero enfocado a la dignificación del trabajo artístico y cultural el cual a su vez ha generado un modelo de dispositivo artístico interdisciplinar compuesto por los talleres *Ritmo, Color y Movimiento* y el *concierto didáctico* que se ha fortalecido con cada nueva versión. La importante labor del arte para la transmisión y sensibilización de las tradiciones culturales por medio de estrategias de prácticas de transmisión como fuente del aprendizaje significativo y el compromiso de impactar positivamente a las comunidades rurales afectadas por el conflicto armado ha permitido que nuestro proyecto se ejecute de manera satisfactoria dando cumplimiento a los objetivos específicos formulados en la delimitación de la propuesta.

La triangulación de la información y las reflexiones realizadas en el presente capítulo permitieron establecer que se dio cumplimiento al objetivo general del proyecto a partir de la realización de los objetivos específicos.

Se describió el proceso de implementación de los Conciertos Didácticos Veredales (2022-2024), identificando a los actores involucrados, las estrategias pedagógico-artísticas, los hitos principales y los desafíos enfrentados. Se realizó por medio de la tabla de sistematización de experiencias una caracterización de los componentes artístico-interdisciplinarios (música, danza y pintura) y pedagógicos que constituyen el dispositivo de los conciertos, analizando su articulación, adaptación al contexto veredal y su rol en la sensibilización y transmisión de la Rumba Criolla. Gracias a las entrevistas realizadas a los miembros del colectivo y asistentes a los conciertos se logró analizar las percepciones y transformaciones identificadas por la comunidad intergeneracional participante (niños, niñas, jóvenes y adultos) en cuanto a la apropiación de las tradiciones culturales, el acceso a la educación artística y la dinámica de las relaciones comunitarias e intergeneracionales.

De esta forma la realización del presente proyecto de investigación+creación permite dar respuesta a la pregunta de investigación describiendo como el *Concierto Didáctico Veredal al Son de la Rumba Criolla*, como dispositivo artístico interdisciplinar (música, danza y pintura) enfocado en la sensibilización de las tradiciones culturales, ha contribuido al fomento de la educación artística y el fortalecimiento de las relaciones comunitarias en la población campesina de la provincia del Sumapaz.

Conclusiones

Este capítulo presenta los principales hallazgos y reflexiones que derivaron de la sistematización de experiencias de los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla*, desarrollados entre 2022 y 2024 en zonas rurales de la provincia del Sumapaz. Durante el proceso realizado, buscamos comprender y evidenciar el potencial del arte fundamentado en la música tradicional (la Rumba Criolla) como medio de aporte para la reconstrucción social en comunidades rurales afectadas por el conflicto armado.

La realización de las seis versiones de los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla* desarrollados en zonas rurales de la provincia del Sumapaz permitió que se diera cumplimiento al objetivo general mediante la realización de los objetivos específicos formulados para el desarrollo del proyecto.

Se logró sistematizar la experiencia de los conciertos realizados entre 2022 y 2024 mediante una matriz estructurada en tres categorías principales (preproducción, aplicación y postproducción), lo que permitió reconstruir la historia de los conciertos de manera detallada y con soportes que validaron su ejecución. Esta información se complementó con entrevistas semiestructuradas que permitieron analizar la percepción tanto de los integrantes del colectivo artístico Emilio Sierra Baquero como de participantes de diversas edades.

El análisis a la matriz de sistematización y a las entrevistas también hizo posible identificar y caracterizar los componentes artístico-pedagógicos de la propuesta, así como analizar las percepciones de los distintos actores respecto a la apropiación de la tradición cultural, el acceso a la educación artística rural y las relaciones comunitarias.

Dentro de los hallazgos más relevantes encontramos que el proyecto fomentó la difusión de la Rumba Criolla e identificamos su reconocimiento en zonas rurales de la provincia como manifestación musical, festival y cultural. Por otra parte, se evidenció la importancia de las metodologías pedagógicas a partir de la transmisión oral las cuales permitieron configurar un dispositivo interdisciplinar que fomentó la participación intergeneracional y el sentido de pertenencia lo cual fue fundamental para fortalecer la memoria colectiva y la identidad local.

Los resultados obtenidos en los conciertos, los talleres interdisciplinarios *Ritmo, Color y Movimiento*, validados por medio de las entrevistas respaldan la eficacia de la propuesta al adaptarse a contextos rurales sensibilizando a la comunidad sobre las tradiciones culturales y aportando a la reconstrucción del tejido social.

El proyecto tuvo un impacto visible en la población rural sumapaceña beneficiando directamente a 886 habitantes y proyectando un alcance que podría duplicarse. La participación de diversas generaciones en los conciertos y talleres promovió el diálogo, el respeto y la transmisión de saberes, facilitando la resignificación positiva del territorio y la mitigación de sentimientos de desconfianza y aislamiento, generados por el conflicto armado.

Asimismo, la posible ejecución de las versiones 7-8 y 9 en el marco del *Banco de Iniciativas Artísticas y Culturales del Ministerio de las Artes, las Culturas y los Saberes* podría ampliar el impacto de otras 800 personas en los municipios de Venecia, Cabrera y San Bernardo, con lo cual se lograría cubrir el 60 % del total de municipios de la provincia.

Otro hallazgo importante es que el arte representada por la Rumba Criolla se constituye como una importante herramienta que aporta significativamente a los procesos de reconstrucción del tejido social y acceso a la educación rural. El enfoque de investigación+creación permitió crear un contenido artístico estructurado sobre las versiones originales del compositor Emilio Sierra Baquero las cuales se complementaron con lenguajes propios de los miembros de colectivo permitiendo la planificación y consolidación prácticas artísticas y pedagógicas que respondieron a las necesidades y realidades del contexto, contribuyendo a la formación integral de los participantes y al fortalecimiento y la memoria de la identidad colectiva.

La educación artística rural planteada en el desarrollo del proyecto se fundamentó en enfoques pedagógicos como el *reconstruccionismo*, la pedagogía crítica y el pensamiento decolonial. Desde los fundamentos reconstruccionistas de Theodore Brameld pudo evidenciarse que la educación artística rural contribuye a la transformación social, permitiendo que las comunidades rurales resignifiquen

mediante la sensibilización artística del proyecto sus tradiciones culturales desde sus realidades propias, especialmente en comunidades rurales impactadas por la violencia y la exclusión.

De manera complementaria, la *pedagogía crítica* desarrollada por Paulo Freire, enfatiza en la importancia del diálogo, la reflexión sobre la experiencia y el desarrollo de una conciencia crítica para la acción transformadora. Para finalizar, desde una mirada decolonial el proyecto más allá de “desafiar” los marcos eurocéntricos refleja una mirada intercultural que incorpora los saberes, las prácticas y las narrativas locales para fortalecer el proceso educativo, reconociendo y legitimando otras formas de conocimiento y relación con el territorio. Así, la revitalización de la Rumba Criolla en la provincia del Sumapaz se configura como un acto pedagógico, político y decolonial que reconoce a la comunidad como protagonista y portadora de saberes y convierte la educación artística en un espacio de memoria, resistencia y reconciliación.

En el desarrollo de los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla*, la noción de *mano de vuelta* emergió no solo como un referente histórico, sino como una pedagogía viva que atravesó las prácticas del proyecto. Desde una lectura freireana, esta dinámica comunitaria funcionó como una forma de *educación liberadora* en la que cada participante (niños, jóvenes, adultos y mayores) se reconoció como sujeto de saber, capaz de enseñar y aprender en horizontalidad. El intercambio de trabajo artístico, de memoria y de afecto se convirtió así en un acto de diálogo y creación colectiva, coherente con la idea de que “nadie se salva solo”.

Vista desde lo decolonial, la mano de vuelta operó como práctica que desestabiliza lógicas individualistas heredadas de la colonialidad, reactivando una economía moral del cuidado donde el trabajo circula como gesto de comunidad y no como mercancía. Y desde lo descolonial, en clave ch'ixi, los encuentros intergeneracionales permitieron la coexistencia de saberes académicos y saberes campesinos sin borrar sus diferencias, tejiendo una relación creativa entre tradición y creación contemporánea. En este sentido, cada concierto, taller y encuentro en las veredas se constituyó en un ejercicio de re-existencia: una forma de devolver a la comunidad la música que la formó, de aportar a la reconstrucción de vínculos

fracturados por la violencia y de afirmar que el territorio educa, cura y crea cuando la comunidad se reconoce a sí misma como protagonista de su propia transformación.

Los resultados formulados permiten evidenciar que la implementación de los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla* no solo permitió evidenciar que la Rumba Criolla constituye nuestro patrimonio inmaterial vivo, sino que además propicia espacios de encuentro y diálogo intergeneracional entre niños, jóvenes y adultos de zonas rurales de la provincia del Sumapaz.

Aunque aún no existe una declaración estatal que reconozca a la Rumba Criolla como patrimonio cultural inmaterial, su apropiación por la comunidad y su transmisión generacional la configuran bajo esta concepción. Según la UNESCO (2011), “el patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes” (párr. 1)

El patrimonio cultural inmaterial comprende no solo las tradiciones heredadas de generaciones pasadas, sino también aquellas prácticas vivas y en transformación que se desarrollan hoy en día en contextos rurales y urbanos. El patrimonio es integrador, pues conecta a diferentes comunidades y fomenta la identidad colectiva, ya que se transmite y se adapta a través del tiempo. Su valor reside en el reconocimiento y la transmisión activa por parte de la propia comunidad; por eso, una expresión solo puede ser considerada patrimonio inmaterial si quienes la practican y preservan le otorgan ese sentido (UNESCO, 2011). Tal es el caso de la Rumba Criolla en Sumapaz, que, al ser transmitida y celebrada por sus habitantes, cumple con las condiciones para ser reconocida como patrimonio cultural inmaterial.

El proyecto presenta el desafío de depender exclusivamente de convocatorias públicas para poder llevarse a cabo. Una importante reflexión que suscitó durante el desarrollo de este escrito es la necesidad de crear una Corporación que se va a llamar Suma+paz y que se centrará en generar una agenda cultural que nos permita generar una continuidad del proyecto y, a futuro, incorporar

nuevas apuestas artísticas, pedagógicas y educativas que beneficien a los campesinos de las zonas rurales de la provincia del Sumapaz.

La articulación entre secretarías de cultura, juntas de acción comunal e instituciones educativas es un factor indispensable para la realización de la propuesta ya que, teje comunidad, dialoga interinstitucionalmente y fomenta una red cultural que puede consolidarse a nivel provincial fomentando la integración de nuevos proyectos que beneficien zonas rurales.

Para quienes hemos desarrollado este proyecto, los *Conciertos Didácticos Veredales al Son de la Rumba Criolla* han significado un lugar de crecimiento, aprendizaje, amistad y arduo trabajo. Nuestro sentido de pertenencia y las experiencias que hemos compartido nos han permitido entregarle con amor nuestra mano de vuelta a la comunidad rural sumapaceña. Jesica, Viviana, David, Santiago, Jandy, Nicole, Lili, Juan Andrés y Felipe del alma, muchas gracias por hacer este proyecto realidad con su amor, compromiso, dedicación y trabajo.

Muchas gracias querido maestro Manuel Antonio Hernández Martínez por su excelente acompañamiento y paciencia en este proceso, gracias María Elsa y Enrique por regalarme una vida feliz en el Sumapaz, gracias querida Filarmónica de Música Colombiana y siempre gracias querido tiple, confidente y compañero.

*¡Todo esto es de los colonos,
todo esto somos los campesinos de Colombia!
Y pensar que toda esta inmensidad de tierras baldías,
alinderadas arbitrariamente por los pillos,
está encerrada dentro de un pliego de papel sellado!”
Sonrió el colono,
y, abismado,
se tendió sobre su miserable cama de frailejón. (Valencia, 1931)*

***¡Que viva la provincia del Sumapaz, su campesinado y la Rumba
Criolla!***

Bibliografía

- Acosta Sierra, P. H. (2019). *Justicia [poética] y memoria [inquietante]*. Universidad Pedagógica Nacional. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/9673>
- Acto Legislativo 01 de 2023. (2023). Por medio del cual se reconoce al campesinado como sujeto de especial protección constitucional. *Diario Oficial de la República de Colombia*. <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=213790>
- Agamben, G. (2014). *Qué es un dispositivo. Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino* (M. Ruvituso, Trad.). Adriana Hidalgo Editora.
- Agencia de Noticias UNAL. (2021). *La rumba criolla se bailaba en Bogotá desde los años 30*. Universidad Nacional de Colombia. <https://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/la-rumba-criolla-se-bailaba-en-bogota-desde-los-anos-30>
- Aguilera Peña, M. (2010). *Las FARC: La guerrilla campesina, 1949–2010. ¿Ideas circulares en un mundo cambiante?* Corporación Nuevo Arco Iris (CNAI).
- Alba, G., & Buenaventura, J. G. (2020). *Cruce de caminos: Un estado del arte de la investigación-creación. Cuaderno 79: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (79), 21–49. <https://doi.org/ISSN1668-0227>
- Alcaldía de Fusagasugá. (s. f.). *Festival de intérpretes*. Cultura Fusagasugá. Recuperado el 17 de octubre de 2023, de <https://cultura.alcaldiafusagasuga.gov.co/convocatorias/festivalinterpretes/>
- Alcaldía Municipal de Pandi. (2023). *Fiesta del Milagroso Señor de la Salud en Pandi*. <http://www.pandi-cundinamarca.gov.co/noticias/fiesta-del-milagroso-senor-de-la-salud-en-pandi>
- Amnistía Internacional. (2024). *Crímenes de lesa humanidad: Por qué es crucial una convención independiente*. <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/blog/historia/articulo/crimenes-de-lesa-humanidad-por-que-es-crucial-una-convencion-independiente/>
- Andrés, C. A. (2022, mayo 24). *El Conciertazo: Primer programa* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jrrVdLEq7sk>
- Angel, D. A. (2011). *La hermenéutica y los métodos de investigación en ciencias sociales. Estudios de Filosofía*, (44), 9–37.
- Añez, J. (1951). *Canciones y recuerdos*. Imprenta Nacional.

- Arroyo, L., Torres, J., & Cárdenas, P. (2023). *Entre hallazgos y derivas: Perspectivas pedagógicas del Programa Crea*. Instituto Distrital de las Artes (IDARTES).
- Azuero, J. F. (2012). *Claridad: El periódico popular-campesino del Sumapaz (1928–1937)* [Tesis de pregrado, Universidad de los Andes]. Repositorio Institucional Uniandes.
<https://repositorio.uniandes.edu.co/server/api/core/bitstreams/697af018-93bc-4282-a599-aa58d49c0454/content>
- Baquero Monroy, J. A. (2022). *Emergencia y declive de las FARC-EP en la subprovincia del Sumapaz, años 1990–2004*. *Revista Controversia*, (218), 219–264. <https://doi.org/10.54118/controversia.vi218.125>
- Baquero Monroy, J. A., & Origua, B. (2022). *Los grupos paramilitares en la provincia del Sumapaz, Colombia (2001–2004)*. *Análisis Político*, 105(2), 210–241.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/107756/86888>
- Bedoya Sánchez, S. (1987). *Regiones, músicas y danzas campesinas. Propuestas para una investigación interregional integrada (Primera parte)*. *A Contratiempo*, (16), 3–25.
- Bedoya Sánchez, S. (1987). *Regiones, músicas y danzas campesinas. Propuestas para una investigación interregional integrada (Segunda y última parte)*. *A Contratiempo*, (17), 3–25.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (B. Echeverría, Ed. y Trad.). Universidad Autónoma de la Ciudad de México / Editorial Ítaca.
- Beristain, C. M., & Donà, G. (1999). *Reconstruir el tejido social: Un enfoque crítico de la ayuda humanitaria*. Icaria Editorial.
- Bloomfield, D., Barnes, T., & Huyse, L. (Eds.). (2003). *Reconciliation after violent conflict: A handbook*. International Institute for Democracy and Electoral Assistance.
- Bohórquez Mondragón, S. Y., & Bohórquez Mondragón, A. A. (2022). *Rescate, formación y sensibilización de la pervivencia del patrimonio cultural de la región del Valle de Tenza a través de las manifestaciones artísticas*. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
<http://hdl.handle.net/11371/4760>
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional* (C. Beceyro & S. Delgado, Trads., 2ª ed.). Adriana Hidalgo Editora.

- Bravo Espitia, A., Nizo Toro, L., & Lorduy Flórez, M. B. (2020). *Museo y territorio: Una mirada a la construcción de la memoria cultural de la región del Sumapaz*. Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- Campo Vega, N. S. (2019). *La rumba criolla fusagasugueña, de performance, escuela y memoria: El nuevo reto para las ciencias sociales* [Trabajo de grado, Universidad de Cundinamarca]. Repositorio Institucional Universidad de Cundinamarca.
- Cámara de Comercio de Bogotá. (2007). *Caracterización económica y empresarial de la provincia Sumapaz*. <https://www.ccb.org.co/estudios-e-investigaciones>
- Cámara de Comercio de Bogotá. (s. f.). *Festival Nacional de Intérpretes y Compositores de la Rumba Criolla – Emilio Sierra Baquero*. Cultura Fusagasugá. Recuperado de <https://cultura.alcaldiafusagasuga.gov.co/convocatorias/festiv-alnacionaldeinterpretesycompositoresdelarumbacriolla2023/>
- Cámara de Comercio de Bogotá. (s. f.). *Uso del suelo en el Sumapaz*. Gobernación de Cundinamarca. <https://www.cundinamarca.gov.co/home/>
- Camilo, A. (2022). *El estado del arte de las políticas públicas de los municipios que conforman la provincia del Sumapaz*. Cámara de Comercio de Bogotá.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2019, agosto 29). *El Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) y el Museo de la Memoria fueron creados por la Ley de Víctimas 1448 de 2011, expedida por el Congreso de la República*. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/el-centro-nacional-de-memoria-historica-cnmh-y-el-museo-de-la-memoria-fueron-creados-por-la-ley-de-victimas-1448-de-2011-expedida-por-el-congreso-de-la-republica>
- Clavijo Bolaños, P. A. (2019). *El azadón contra el papel: Una historia de los labriegos del Sumapaz de 1920 a 1960* [Tesis de pregrado, Universidad del Rosario].
- Comisión de la Verdad. (s. f.). *¿Qué es la Comisión de la Verdad?* <https://web.comisiondelaverdad.co/la-comision/que-es-la-comision-de-la-verdad>
- Comisión de la Verdad. (s. f.). *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera*. Recuperado el 17 de septiembre de 2024, de <https://www.comisiondelaverdad.co/acuerdo-final-para-la-terminacion-del-conflicto-y-la-construccion-de-una-paz-estable-y-duradera>

- Comisión de la Verdad. (2020). *Sumapaz: Una región que resiste para que el conflicto no se repita*. <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/sumapaz-una-region-que-resiste-para-que-el-conflicto-no-se-repita>
- Comisión de la Verdad. (2022a). *Caso 84: Transformaciones violentas en Sumapaz*. <https://www.comisiondelaverdad.co/caso-84-transformaciones-violentas-en-sumapaz>
- Comisión de la Verdad. (2022b). *Estigmatización y violencia política en Sumapaz. Capítulo de Territorios*. <https://www.comisiondelaverdad.co/caso-sumapaz>
- Congreso de la República de Colombia. (1997, 7 de agosto). *Ley 397 de 1997: Por la cual se desarrollan los artículos 70, 71 y 72 de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura*. *Diario Oficial* No. 43.102. <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=337>
- Congreso de la República de Colombia. (2023, 5 de julio). *Acto Legislativo 01 de 2023: Por medio del cual se reconoce al campesinado como sujeto de especial protección constitucional. Departamento Administrativo de la Función Pública*. https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma_pdf.php?i=213790
- Coria, A. (s. f.). *Didáctica*. En *Diccionario Iberoamericano de Filosofía de la Educación*. Fondo de Cultura Económica. Recuperado el 3 de octubre de 2025, de <https://fondodeculturaeconomica.com/dife/definicion.aspx?l=D&id=50>
- Corpoica & INCODER. (2011). *Informe sobre el páramo del Sumapaz*. Cámara de Comercio de Bogotá.
- Cultivando. (2023, septiembre 15). *El arte como activismo: Una poderosa fuerza para el cambio social en América Latina y Estados Unidos*. <https://www.cultivando.org/es/post/el-arte-como-activismo-una-poderosa-fuerza-para-el-cambio-social-en-am%C3%A9rica-latina-y-estados-unidos>
- Decreto 1650 de 2017. (2017a, 9 de octubre). *Por el cual se reglamentan los artículos 236 y 237 de la Ley 1819 de 2016 para definir los municipios catalogados como ZOMAC, entre otras disposiciones*. *Diario Oficial* No. 50.403.
- Decreto Ley 893 de 2017. (2017b, 28 de mayo). *Por el cual se crean los Programas de Desarrollo con Enfoque Territorial (PDET) como instrumento de*

planificación y gestión para implementar planes sectoriales y programas en el marco de la Reforma Rural Integral. Diario Oficial No. 50.237.

- Echeverri-Arias, C. A. (2019). *De Colombia para el mundo: Pachito Eche “Alex” Tobar, letrista y compositor “Pacho” Echeverri, inspirador*. Cantarrama Editores.
- Ebenezer-Abiola, R. (2024, mayo). *Marco de construcción de paz centrado en la juventud: Reconsiderar la inclusión juvenil a través de un enfoque impulsado por jóvenes*. United States Institute of Peace. <https://www.usip.org/publications/2024/05/marco-de-construccion-de-paz-centrado-en-la-juventud>
- Espinof. (2013, 8 de diciembre). *El Conciertazo nostalgia TV* [Artículo]. Espinof. <https://www.espinof.com/entretenimiento/el-conciertazo-nostalgia-tv>
- Espinosa, E. (2022). *El formato de concierto: Sus implicaciones, alcances y posibilidades de transformación*. *Revista Claves*, (1), 65–82. <https://doi.org/10.24215/25251258v2022n1p65>
- Esteve Cintas, A. (2014). *Programas pedagógicos para la etapa 0–6 en los auditorios de música de España* [Tesis doctoral, Universidad de Valladolid].
- Ezcurdia, J., & Landaeta, P. (Coords.). (2023). *Vitalismo filosófico: Ontología de la resistencia*. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Universidad Nacional Autónoma de México.
- FIAPAM. (s. f.). *Encuentros intergeneracionales*. Federación Iberoamericana de Asociaciones de Personas Mayores. <https://fiapam.org/que-hacemos/encuentros-intergeneracionales/>
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (A. G. del Camino, Trad.). Siglo XXI Editores Argentina. (Obra original publicada en 1975).
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido* (2ª ed.). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1970).
- Fundación Somos Saberes. (s. f.). *¿Qué es un sabedor?* Somos Saber.es. Recuperado el 17 de septiembre de 2024, de <https://somossaber.com/que-es-un-sabedor/>
- Galería MCH. (2025, 24 de marzo). *Arte y memoria histórica*. Michels de Champourcin. <https://www.michelsdechampourcin.com/arte-y-memoria-historica/>

- García Ángel, A. (2015). *La cofradía más risueña*. En Instituto Distrital de las Artes (IDARTES, Ed.), *La Gruta Simbólica* (pp. 7–10). IDARTES.
- García Gil, Á. M., & Achicanoy Rodríguez, M. D. (2022). *El concierto didáctico como herramienta pedagógica para la interacción social*. Universidad de Antioquia.
- García Ubaté, D. A. (s. f.). *Identidad territorial en el Sumapaz: De organizaciones sociales a laboratorios educativos* [Manuscrito inédito]. Universidad La Gran Colombia.
- Giraldo Jaramillo, M. I., Pérez, J., López, A., Martínez, C., Rodríguez, P., Fernández, G., et al. (2024). *Desafíos por la vida: Lecturas del Informe final de la Comisión de la Verdad de Colombia desde el psicoanálisis en conversación con otros discursos*. Editorial Aula de Humanidades. ISBN 978-628-7700-70-3
- Giraldo-Lopera, M. L. (2017). *Archivos, derechos humanos y memoria: Una revisión de la literatura académica internacional*. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 40(2), 125–144. <https://doi.org/10.17533/udea.rib.v40n2a02>
- Gobernación de Cundinamarca. (s. f.). *Festival Departamental de la Papa*. Portal de Cundinamarca. <https://www.pasca-cundinamarca.gov.co/calendario-de-actividades/festival-departamental-de-la-papa>
- Gobernación de Cundinamarca. (2023). *Ferias y fiestas de Tibacuy*. <https://www.tiktok.com/discover/fiestas-en-tibacuy-cundinamarca-2024>
- Gobernación de Cundinamarca. (2023). *Festival de San Pedro en Silvania*. <https://www.silvania-cundinamarca.gov.co/MiMunicipio/Paginas/Fiestas-y-Celebraciones.aspx>
- Gobierno de la República de Colombia & FARC-EP. (2016). *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera*. <https://www.comisiondelaverdad.co/acuerdo-final-para-la-terminacion-del-conflicto-y-la-construccion-de-una-paz-estable-y-duradera>
- Gonzales. (1979). *88 años del natalicio de Emilio Sierra*. *El Espectador*.
- González Giraldo, S., Marín Echeverry, D., & Buitrago Echavarría, J. E. (2023). *Reconstrucción del tejido social a través del arte urbano como manifestación de la memoria: Análisis de caso Festival Narrativas Urbanas de Manizales* [Trabajo académico].
- González Perafán, L. (2024, noviembre 22). *La estigmatización en Colombia: Una estrategia de guerra*. Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (INDEPAZ). <https://indepaz.org.co/la-estigmatizacion-en-colombia-una-estrategia-de-guerra/>

- Grupo de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Informe general*. Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Gutiérrez Rojas, V., & Silva Gutiérrez, M. B. (2015). *Educación comunitaria campesina: Una propuesta para la defensa del agua y el territorio en la provincia del Sumapaz* [Manuscrito inédito].
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva* (I. Sancho-Arroyo, Trad.). Prensas Universitarias de Zaragoza. (Obra original publicada en 1968).
- Hernández, P. (2022, 23 de marzo). *Tejido social: Significado, características, reconstrucción, cómo se forma y ejemplos de solidaridad social*. Cinco Noticias. <https://www.cinconoticias.com/tejido-social/>
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6ª ed.). McGraw-Hill Interamericana Editores.
- Idartes. (2023). *Entre hallazgos y derivas: Perspectivas pedagógicas del Programa Crea*. Instituto Distrital de las Artes (IDARTES). ISBN 978-628-7686-14-4
- Instituto Departamental de Cultura y Turismo de Cundinamarca. (2022, 27 de julio). *Rumba criolla, el ritmo de Cundinamarca*. <https://www.idecut.gov.co/noticias/rumba-criolla-el-ritmo-de-cundinamarca>
- Jara Holliday, O. (2018). *La sistematización de experiencias: Práctica y teoría para otros mundos políticos* (1ª ed.). Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano (CINDE).
- Latham, A. (Ed.). (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica.
- Martínez Echeverri, I., Piedrahita Gutiérrez, J. P., & Vargas Gotuzzo, L. (2021). *La Décima del Barrio Egipto: Una experiencia de liderazgo y resiliencia comunitaria*. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Psicología.
- Martínez López, L. G., & Polo Guzmán, A. J. (2024). *Dinámica del conflicto armado y postconflicto en la subregión del Sumapaz en el departamento de Cundinamarca (1980–2024)* [Manuscrito inédito].
- Melo Andrade, K. N. (2022). *Papel del arte en la reparación simbólica y reivindicación de derechos en Colombia: Revisión sistemática*. *Ratio Juris*, 17(35), 731–763. Universidad Autónoma Latinoamericana. <https://doi.org/10.24142/raju.v17n35a14>
- Melo, C. J. (2018). *Trabajo colectivo por el bien común: “Silvania, Triunfo de Silva y los Silvanenses”*. VAGAMMA Inversiones S.A.S.

- Merav, M. (2001). *Peace building: A conceptual framework*. *International Journal of Social Welfare*, 10(1), 14–26. <https://doi.org/10.1111/1468-2397.00153>
- Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación. (2020). *Anexo 3. La investigación + creación: Definiciones y reflexiones* (Código M601PR04G01). Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes. (2025, 9 de septiembre). *Resolución número 1409 de 2025, por la cual se seleccionan las iniciativas habilitadas del Banco de Iniciativas Artísticas y Culturales – Vigencia 2025 – y se dictan otras disposiciones*. República de Colombia. <https://convbancinistorageprdmc.blob.core.windows.net/bancodeiniciativas/formatosDescarga2024/Resolucio%CC%81nBAIC8-9-2025VbMCMA.pdf>
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2008). *Músicas andinas de Centro Oriente: ¡Viva quien toca! Cartilla de iniciación musical*. Plan Nacional de Música para la Convivencia. <https://www.mincultura.gov.co>
- Molano Bravo, A. (2015). *Fragmentos de la historia del conflicto armado (1920–2010)*. Espacio Crítico, Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas.
- Morales, J., & Castellanos, P. (2015). *Historia y memoria colectiva en el Sumapaz*. En *Proyecto de investigación: Memoria e identidad en Pasca y Sumapaz*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Morales Estrada, E. (2023, 11 de mayo). *Once consideraciones sobre el gaitanismo como ideología política en Colombia. La Bagatela*. <https://www.labagatela.org/once-consideraciones-sobre-el-gaitanismo-como-ideologia-politica-en-colombia>
- Moreno Junco, K. E. (2023). *Caminos de paz en Sumapaz: Un recorrido mediante los objetos por la memoria del conflicto social y el desplazamiento en Sumapaz* [Tesis de pregrado, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano].
- Navajas Navarro, G. (2004). *El canon y los nuevos paradigmas culturales*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-canon-y-los-nuevos-paradigmas-culturales>
- Noreña Bedoya, S. D. (2021). *Democratizar las prácticas de enseñanza en educación artística: Una propuesta para re-significar el patrimonio cultural en el sector rural del municipio de Barbosa, Antioquia* [Trabajo de grado, Universidad de Antioquia]. Universidad de Antioquia.
- Ospina Romero, S. (2013). *Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: De la narrativa anecdótica al análisis*

interdisciplinario. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, 40(1), 299–336.

Pabón Quintero, W. R. (2008). *La región de Sumapaz y la guerra irregular en Colombia: Violencia política 1948–2008* [Manuscrito inédito].

Palacios, M. (2020). *El azadón contra el papel: Una historia de los labriegos del Sumapaz de 1920 a 1960* [Tesis de grado].

Paramuno. (2020). *El páramo de Sumapaz: Cartografía y conflicto ambiental*. <https://paramunos.com/practica-de-cuidado/el-paramo-de-sumapaz-cartografia-y-conflicto-ambiental/>

Paredes Jiménez, O. L. (2016). *Movilización campesina: Erasmo Valencia y la lucha por la tierra en Sumapaz, 1926–1938* [Tesis de licenciatura, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/3126/TE-19117.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Patiño Peña, M. Y. (2019). *El arte como estrategia de reconstrucción del tejido social: Esbozando recuerdos, escenarios para la paz* [Monografía de grado, Instituto Tecnológico Metropolitano]. Facultad de Artes y Humanidades, Instituto Tecnológico Metropolitano.

Pérez Porto, J. (2024, 6 de junio). *Cohesión social: Qué es, definición, importancia y ejemplos*. Definicion.de. <https://definicion.de/cohesion-social/>

Radiodifusora Nacional de Colombia. (2023, 26 de febrero). *Pedro Morales Pino: 160 años del padre de la música de Colombia*. RTVC Sistema de Medios Públicos. <https://www.radionacional.co/musica/pedro-morales-pino-160-anos-del-padre-de-la-musica-en-colombia>

Radio Nacional de Colombia. (2021, 12 de septiembre). *Emilio Sierra: 130 años del padre de la rumba criolla*. RTVC. <https://www.radionacional.co/musica/musicos-colombianos-emilio-sierra-rumba-criolla>

Radio Nacional de Colombia. (2023, 24 de abril). *70 años sin don Milciades Garavito, pionero de la rumba criolla*. <https://www.radionacional.co/musica/artistas-colombianos/milciades-garavito-pionero-de-la-rumba-criolla>

Radionovelas. (2017, 14 de septiembre). *La hora de los novios – Radio Santa Fe* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=uFnOV05Sglo>

- Ramírez Uribe, C. (2020). *Del rechazo a la legitimidad: El recorrido de la música andina colombiana en el siglo XIX y comienzos del XX*. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 15(1), 124–163. <https://www.sibetrans.com/etno/>
- Redacción El Tiempo. (2006, 13 de agosto). *¡Que viva la rumba criolla! El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2135750>
- Rico-Cundinamarca. (2009). [Entrada de blog]. *Rico-Cundinamarca 901*. <https://rico-cundinamarca901.blogspot.com/>
- Rico Salazar, J. (2004). *La canción colombiana: Su historia, sus compositores y sus mejores intérpretes*. Editorial Norma.
- Rodríguez Ruidíaz, A. (2019). *El bambuco colombiano en la música cubana*. Scribd. <https://www.scribd.com/document/495072985/El-Bambuco-Colombiano-en-La-Musica-Cuban>
- Rodríguez Sánchez, A. del P. (2019). *Espacios musicales colectivos durante y después del conflicto armado como lugares de preservación del tejido social*. *Co-Herencia*, 14(26), 257–291. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.14.26.10>
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- RTVC Sistema de Medios Públicos. (2023, 24 de abril). *70 años sin don Milciades Garavito, pionero de la rumba criolla*. RTVC. <https://www.radionacional.co/musica/artistas-colombianos/milciades-garavito-pionero-de-la-rumba-criolla>
- Rueda Pinto, R. A. (2020). *La rumba criolla: Del conocimiento a la interpretación como medio para fortalecer el proyecto personal de vida en estudiantes de básica secundaria y media pertenecientes a la banda marcial-musical del Colegio Carlos Julio García* [Tesis de grado]. <http://hdl.handle.net/20.500>
- Sánchez Hernández, D. A. (2021). *La gestión cultural independiente como herramienta de configuración para nuestra identidad y necesidad social*. *El Artista*, (18). Universidad de Guanajuato.
- Secretaría de Cultura de Fusagasugá. (2025). *Festival Nacional de Intérpretes y Compositores de la Rumba Criolla Emilio Sierra*. Alcaldía Municipal de Fusagasugá. <https://cultura.alcaldiafusagasuga.gov.co/convocatorias/festivalinterpretes/>
- Secretaría de Seguridad Pública del Gobierno Federal de los Estados Unidos Mexicanos, Subsecretaría de Prevención y Participación Ciudadana, Dirección General de Prevención del Delito y Participación Ciudadana. (2011).

El tejido social y su fortalecimiento.
<http://ssp.gob.mx/portalWebApp/ShowBinary?nodeId=/BEA%20Repository/1214181//archivo>

Señal Memoria. (2014). *Las Hermanas Garavito en Señal Memoria (II)*.
<https://www.senalmemoria.co/articulos/las-hermanas-garavito-en-senal-memoria-ii>

Sierra, E. (s. f.). *¡Qué sabroso...! Con Emilio Sierra y su Orquesta* [LP]. RCA Víctor.

Tejeda Valencia, A. (2017, 14 de abril). *Incidencia de la rumba criolla en la nacionalización de los ritmos del Caribe colombiano*. ACME Cali. <https://acme-cali.jimdofree.com/colombia/rumba-criolla/>

Triana Cedano, L. L. (s. f.). *Danza de la rumba criolla*. Fundación Cultural Ballet Folclórico Tierra Colombiana / Alcaldía Municipal de Fusagasugá. ISBN 978-958-01-8507-0

UNESCO. (2011). *¿Qué es el patrimonio inmaterial?* <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>

Universidad EAFIT. (s. f.). *Hernán Restrepo Duque*. Repositorio Universidad EAFIT. Recuperado el 11 de agosto de 2024, de <http://hdl.handle.net/10784/22070>

Universidad de Málaga. (s. f.). *Los neologismos. Aprende Español*. Recuperado el 17 de marzo de 2025, de <https://www.uma.es/aprende-espanol/info/83852/los-neologismostexto>

Universidad Pontificia Bolivariana. (2023, 3 de octubre). *¿Qué son los topónimos? UPB Central Blogs*. <https://www.upb.edu.co/es/central-blogs/ortografia/que-son-toponimos>

Urrego, H., Arbeláez, J. D., & Gallón, F. (Presentadores). (2024, 4 de abril). *Pelón Santa Marta (No. 4)* [Audio podcast]. En *Historias del Tiple*. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/7Ay4chHXX7zlrYDEXaTlo2>

Valencia, E. (1931, mayo 21). *¡Y pensó el colono!* *Claridad*, 1(103), Bogotá.

Valencia, E. (1933, 5 de junio). *Claridad*. Bogotá, Colombia.

Anexos

Para facilitar la integración de las diversas matrices, fotografías, entrevistas, formatos de entrevistas se comparte el enlace a una carpeta de drive que contiene el material correspondiente a la matriz de sistematización de experiencias, los formatos de las entrevistas, los audios y grabaciones adjuntas en el apartado de resultados.

Se comparte por separado las carpetas que contienen los anexos relacionados a las siguientes fuentes de información:

Resultados:

https://drive.google.com/drive/folders/1ZPyGk6ayBgOaadnXwVbgsq_AOqMKCjqQ?usp=sharing

Matriz de sistematización:

<https://drive.google.com/drive/folders/1vAj9MOKIVOSApZnWYLfpxtUpEmCrYf0K?usp=sharing>

Entrevistas:

https://drive.google.com/drive/folders/1c6_ZQ6JN30h_T-G-hezvtxDS9NBHy2r?usp=sharing

Consentimientos informados:

[https://drive.google.com/drive/folders/1XysSqtePCJZF_4luujJcVD3QGxU8VXxY?usp=drive link](https://drive.google.com/drive/folders/1XysSqtePCJZF_4luujJcVD3QGxU8VXxY?usp=drive_link)