



Sonidos, alquimia y devenir: experiencias sonoras que resuenan en el presente

Artículo de investigación

Recibido: 24 de enero de 2023
Aprobado: 21 de marzo de 2023

Néstor Lambuley

Universidad Distrital Francisco José de Caldas,
Colombia
nlambuleya@udistrital.edu.co

—

Cómo citar este artículo: Lambuley, N. (2023).
Sonidos, alquimia y devenir: experiencias sonoras
que resuenan en el presente. *Estudios Artísticos:
revista de investigación creadora*, 9(15), 52-66.
DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.21235>

<

Alheña & Azúmbar (1992). Cuadro de María Murcia sobre
composición musical experimental de Néstor Lambuley. Grupo
Nueva Cultura.



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Resumen

El presente artículo hace un recorrido por algunas prácticas musicales relacionadas con deseos presentes y experiencias propias con miras a develar su sentido y aporte al campo de los Estudios Artísticos. Para tal fin, se pretende abordar los aprendizajes adquiridos a lo largo de una "temprana socialización artística", seguidos de una problematización en torno a los encuentros de saberes que conjugan lo vivido a lo largo de la investigación en músicas regionales colombianas y los conocimientos de la tradición musical académica. Posteriormente, se vinculan las vivencias de los sonidos ancestrales y la medicina tradicional china, para finalizar con las resonancias producidas en el diálogo con compositores que han contribuido de manera significativa a la práctica sonora experimental de su autor.

Palabras clave

músicas del agua; alquimia; devenir; músicas regionales de Colombia

Sounds, alchemy and becoming: sound experiences that resonate in the present

Abstract

The present article makes a journey through some musical practices related to present wishes and personal experiences to unveil its meaning and contribution to the field of Artistic Studies. To this end, it is intended to address the learning acquired throughout an "early artistic socialization," followed by a problematization around the encounters of knowledge that combine what has been experienced throughout the research on Colombian

regional music and the knowledge of the academic musical tradition. Subsequently, the experiences of ancestral sounds and traditional Chinese medicine are linked to end with the resonances produced in the dialogue with composers who have contributed significantly to the experimental sonorous practice of its author.

Keywords

water music; alchemy; becoming; Colombian regional music

Sons, alchimie et devenir : des expériences sonores qui résonnent dans le présent

Résumé

Cet article fait le tour de quelques pratiques musicales liées à des désirs actuels et à des expériences propres en vue d'en révéler le sens et l'apport au champ des études artistiques. A cet effet, il est prévu d'aborder les apprentissages acquis tout au long d'une « socialisation artistique précoce », suivie d'une problématisation autour des rencontres de savoirs qui conjuguent ce qui a été vécu tout au long de la recherche en musique régionale colombienne et la connaissance de la tradition musicale académique. Par la suite, les expériences des sons ancestraux et de la médecine traditionnelle chinoise sont liées, pour aboutir aux résonances produites dans le dialogue avec des compositeurs qui ont contribué de manière significative à la pratique sonore expérimentale de l'auteur.

Mots clés

musique de l'eau ; alchimie ; devenir ; musique régionale de Colombie

Sons, alquimia e devir: experiências sonoras que ressoam no presente

Resumo

Este artigo faz um passeio por algumas práticas musicais relacionadas a desejos presentes e experiências próprias com vistas a revelar seu significado e contribuição para o campo dos Estudos Artísticos. Para isso, pretende-se abordar o aprendizado adquirido ao longo de uma "socialização

artística precoce", seguida de uma problematização em torno dos encontros de conhecimento que combinam o que foi experimentado ao longo da pesquisa em música regional colombiana e o conhecimento da tradição musical acadêmica. Posteriormente, ligam-se as vivências dos sons ancestrais e da medicina tradicional chinesa, para terminar com as ressonâncias produzidas no diálogo com compositores que têm contribuído significativamente para a prática sonora experimental do autor.

Palavras chave

música aquática; alquimia; devir; música regional da Colômbia

Iachikuna iachaikuspa samukuskata iuachikuna ruraska kunankamamitia

Maillalachiska

Kai mailla kilkaskapi munanakumi kawachinga imasami paikuna katichimunaku, kai tunaikuna ruraska ñugpamandata kawachispa i chasallata imakunami kunankamatia chasami charra charichikuna, chi nispa katichiku chasallata paikuna iachaikuskata " uchulla kaurra mandata iachaikuska kai ruraikuna pangapi kaikangapa" kaipi kagkuna tapuchispa imasami ka kai kausaikuna Munanaku sugkunata paralanga. Chirurramanda tandariimi ñugpamanda tuanikunawa i cyhasallata, paikuna ambikunawa imasami katichinkuna chinamanda, ña tukuchingapa kai tunakunamanda parlu nikumi imasami paikuna mana sakinkuna kaikunata, paikuna katichinakumi wachu.

Rimangapa Ministidukuna

lakumanda tuanikuna; iacharikuikuna katichikuska; tukugsamuska; tunaikuna Tukui llagtakunamanda; Nukanchipa Colombia sutipi tiaskata

*Bogando con los sonidos bordados con el pulso de
la respiración colectiva.
Melodías sinuosas mojadas con el fluir del agua.
Voces, estribillos y ritmos se ondean
al compás de los remos del golpe contra la
corriente.
Sonomancias del chasquido sobre el mareaje.
Es el manglar, es la vitalidad, es el roncar del canaleta
con su resonante alquimia sanadora y la alegría de
vivir en un territorio apacible y turbulento a la vez,
del ahora esperanzado.*
(Néstor Lambuley, 2019)

Preámbulo

Podríamos decir que en los tiempos actuales hay un régimen hegemónico de la escucha que es producido por la seducción de cánones estéticos de la colonialidad sonora en los públicos. Desde los mismos sistemas de la educación musical (pre-escolar, colegios, universidades) se han jerarquizado algunos niveles de las estructuras musicales (melodía y armonía) como paradigmas de la audición. Como lo expresa la maestra Londoño (2002): “parece, además, que la música-mercancía, o música para las masas, va desplazando poco a poco a la música ritual, a la música de arte, a la música vital” (p. 15). En este sentido, el régimen hegemónico de la escucha —una modelada por Occidente— ha *insonibilizado* la amplia gama de modos de percibir el ámbito sonoro y ha hecho inaudible los ecos de las regiones, la función y los usos de sus músicas.

Así, las cualidades sonoras y corpóreas internas que sostienen las expresiones musicales, sobre todo en músicas no occidentales o de carácter tradicional regional, como los múltiples timbres instrumentales, los juegos del lenguaje, los micro ritmos, el movimiento-danza y las heterofonías vocales son excluidas y opacadas en los procesos de incorporación, audición, interpretación y análisis, por lo que prestar atención a ellas genera tensión con el régimen hegemónico de la escucha.

Ahora bien, las distintas experiencias artísticas se han expandido hacia diferentes campos de trabajo, aportando otros modos de producir, percibir, apropiarse y relacionar los saberes de las prácticas sonoras en múltiples contextos. Así pues, estas

últimas acontecen en distintas maneras de hacer y nuevas condiciones de posibilidad e implican la inmersión en actos creativos que devienen en acontecimientos sonoros que, a su vez, conducen las experiencias de vida a probables proyectos de investigación-creación.

Bajo estas premisas, surge la intención de hallar otros espacios en el hacer musical y emerge la pregunta respecto a cómo los sonidos y las músicas que navegan en la ruta del agua de los territorios, la vitalidad corpo-espiritual de la alquimia oriental y lo experimental eco-acústico como apuesta creativa se conjuntan y se potencian como fuerzas que producen resonancias¹ vitales en un accionar particular como músico, terapeuta, docente y compositor. Quizás son estos encuentros de saberes y la transcurividad de sus diferentes sonidos y escuchas los que dejan abierto los caminos para un obrar sonoro.

¡Aprendizajes!

Desde niño estuve inmerso en la música al ser parte de una tradición familiar de artesanos, músicos y sastres donde el tío tocador/constructor evoca la imagen del árbol y sus maderas devienen en tiples y guitarras mientras el padre sastre/melómano aconseja a sus practicantes con frases como: “si quieres aprender la costura hay que tomar caldo de retal”. A partir de entonces fui marcado por un modo de comprender las enseñanzas en la acción misma de interpretar conciertos en colegios, salones comunales, universidades y auditorios de música. El compositor Tomás Molano Rosas² fue un personaje fundamental para mí en esta etapa formativa por instruirme en la interpretación de la bandola andina de forma simultánea entre el salón de clase y el concierto de sala. Su transmisión

1 En este escrito, la *resonancia* se puede entender de tres maneras según el contexto de enunciación: como la característica físico-acústica y energética de la vibración de dos cuerpos de la misma frecuencia; como resonancias intermusicales en relación con sus sonoridades afines y a la vez complejas; y en cuanto la *resonancia entre frecuencias de afectos* construida como medio de relación con el otro.

2 Nacido en Bogotá en 1910 y fallecido en la misma ciudad en el año 1983. Ejecutaba con excelencia la guitarra, el tiple y la bandola. Fue profesor de la Escuela Nacional de Comercio, integró el Cuarteto Colonial y fundó la Estudiantina Colombia en 1962.

de saberes y conocimientos se relacionaba con aprender en el hacer; impronta que fue cimentando mi oficio de músico, pedagogo y, posteriormente, investigador.

Igualmente, participar como voz líder de un coro estudiantil donde la polifonía vocal llegaba por primera vez a mis sentidos, me permitió afianzar el trabajo colectivo y la autonomía del rol individual. En este tiempo, ingresé al Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia para convivir con la teoría musical, el *instrumental Orff*, y desarrollar mi predilección por Beethoven —un gusto motivado por su música renovadora y la transformación de su lenguaje compositivo que interpelaba a los sucesos sociales de la época—.

A lo largo de los años setenta y en el seno de la Universidad Nacional, se conformó el Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura³ articulado con un trabajo político-cultural vinculado a los movimientos populares de los barrios de invasión del suroccidente bogotano en la localidad de Bosa. En esta configuración del ejercicio musical, surgió un encuentro con agrupaciones campesinas de requinto y torbellino junto a la bandola andina con el pasillo y el bambuco de estudiantina. A partir de ello, el gusto por las sonoridades del ámbito regional andino se incorporó sustancial y decididamente a mis expresiones artísticas.

Así, emergió otro tipo de práctica musical inmersa en las problemáticas sociales que vinculaba la pedagogía con sus gentes y vislumbraba cómo las músicas, sin pertenecer propiamente a un determinado movimiento ideológico representado en organizaciones de partido⁴, tienen agencia política de considerable potencia en el tejido social.

3 Desde sus inicios en 1976, dicho grupo asumió el compromiso de profundizar sobre las músicas regionales del país para transcribirlas al espacio del presente sin perder la fuerza expresiva que las caracteriza. A lo largo de más de cuatro décadas de trabajo continuo ha interpretado, investigado y difundido lo más representativo de las formas musicales colombianas. En 1980, Nueva Cultura fue ganador del primer puesto en el Concurso Nacional de Intérpretes de Colcultura (ahora Ministerio de Cultura).

4 Para este momento sobresalen tres grandes posiciones provenientes de ideas marxistas en cuanto a lo estratégico y lo cultural: el Partido Comunista Colombiano (PCC), el trotskismo o socialismo y el maoísmo.

Justamente, desde el campo de la cultura y a partir de las “músicas folclóricas colombianas”, condenadas a evocar el pasado por algunos sectores juveniles y de la izquierda trotskista, Nueva Cultura resignifica las expresiones musicales tradicionales como manifestaciones vigentes y dinámicas en las diferentes regiones del país⁵. A partir de este momento, se avistaba la alternativa de ejercer la acción sonora por fuera de los medios y circuitos comerciales como una expresión simbólica de comunidades en su vínculo con las cotidianidades, sentires e imaginarios.

Gracias al compromiso investigativo con las músicas tradicionales de base campesina, se realizó un vasto recorrido por varias zonas del país, participando en festivales locales y encuentros con músicos y grupos representativos de diferentes regiones de Colombia. Las enriquecedoras experiencias e intercambios con las familias musicales portadoras de la tradición oral permitieron apropiarse y valorar la fuerza expresiva de sus cantos junto a la potencia de sus toques instrumentales en su íntima relación con la danza.

Entonces se revelaba la idea de que la región andina colombiana no era uniforme por su polifonía y que el movimiento de los *bailes cantados* propios de los ritmos costeros resonaba en nuestros cuerpos más de lo acostumbrado. Por ello, desde nuestras prácticas investigativas e interpretativas se exhortaba a otros modos de percepción, valoración y creación procedentes de los *ethos* campesinos y los ritmos afrodescendientes que no tenían cabida en la banda sonora de los escenarios oficiales, auditorios comerciales y audiencias de las instituciones educativas⁶. De esta manera, se manifestaba la conjunción de sonido, cuerpo,

5 En esta misma década también surgieron grupos musicales colombianos vinculados a los movimientos de la Nueva Canción Cubana y Latinoamericana llamados “grupos de música revolucionaria” o de “canción protesta”.

6 La presentación del grupo en mención en el Teatro Colón de Bogotá, en el marco de la premiación del concurso de Colcultura (1980), con la interpretación de “*Canto campesino guabinero a capella*” acompañado de instrumentos de percusión torbellinera, generó un contraste significativo al juntar a los acostumbrados vestidos de *frac*, propios de las orquestas de cuerda colombianas de la época, con tiples, guitarras y bandolas conocidas como *liras o estudiantinas*.



Imagen 1. Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura. Fuente: archivo personal.

movimiento y territorio como un proyecto de tejido social, artístico, musical y cultural.

Al unísono, emergió la comprensión sobre las regiones musicales y su heterogeneidad, cualidad que otorgó a lo sonoro un carácter constitutivo de la vida de las comunidades al tiempo que se convirtió en la voz hablante de la producción cultural. Ello implicó redimensionar el hábitat de las músicas tradicionales a partir del concepto de “amplia región cultural”, con sus flujos y tránsitos a través de sus difusas fronteras y sus vínculos inter-musicales. Este planteamiento se relaciona con las afirmaciones de Bedoya (1987) cuando acuña el término “interfluencias musicales”, un concepto que reconoce la relevancia de las músicas regionales en los procesos de transformación cultural con necesidades de intercambio, integración y enriquecimiento mutuo.

En el caso particular, Nueva Cultura ha vivenciado las “interfluencias musicales” a través del recorrido

por los *currulaos de agua dulce* y los *currulaos de agua salada* del litoral pacífico, las *cumbias* del Caribe ribereño con sus gaitas y las del Caribe costero con sus flautas de millo. Hemos estado presentes en la interpretación como arpistas y bandolistas de los *joropos de tiples* y *arpas* de la cuenca del Orinoco. Del mismo modo, las cañas y las *rajaleñas* de los valles interandinos del conocido Tolima Grande (departamentos del Tolima y Huila) nos hicieron ver la fuerza del río Magdalena como integrador de culturas y amplificador de memorias y auralidades navegantes.

Posterior a dichas experiencias y con mi participación como coinvestigador en el proyecto *Movilidad y Recurrencia en las Músicas Regionales de Colombia* (2007), se produjo otro encuentro con las músicas del agua en las comunidades afrodescendientes del Pacífico colombiano, quienes



Imagen 2. Músicas del agua. Sonidos regionales. Archivo Nueva Cultura

refieren a la “sonoridad del manglar”⁷ como la raíz vibrante que se despliega hacia distintos ecos que produce el territorio con sus cantos e instrumentos. Esto se corresponde con lo que dijo en una ocasión el músico Hugo Candelario González, director del grupo Bahía: “la marimba es agua que entra por los oídos y te hidrata el cuerpo musicalmente”.

Esta idea se corresponde con la porosidad que nos caracteriza, pues estos sonidos se adentran por la piel y a través de los distintos sentidos. Ahora cabe

mencionar el importante papel que juega el agua. En varias de las regiones mencionadas, el agua — como se describirá más adelante en lo referente a la alquimia de lo oriental— es el origen de los ciclos de vida y, por ende, de las culturas que se gestan en los territorios. En palabras de Paz: “...la forma de cantar la da el río... Es el mismo río, es la marea, es la corriente... Son esos aires los que nos marcan las formas del cantar, de hablar incluso” (citado por Pinilla, 2021)⁸. En esta misma intensidad los músicos tocan el ritmo del *patacoré* que revitaliza los cuerpos mientras el canto del *berejú* limpia el territorio.

7 Expresión referida a los ecosistemas de manglar como ambientes oscuros, con bastante vegetación espesa ligada al río y a su diversidad de vida microbiológica. Su sonoridad es evocada a través de los tambores cununos, bombos de frecuencias medias y bajas construidos con cueros duros de tatabro y de venado, y la marimba de chonta cuyos tonos armónicos con aire velado plasman esa correlación entre los ecos del manglar y las músicas gestadas en sus reverberaciones con el agua.

8 Para más información, puede visitarse el proyecto del Banco de la República *El río: territorios posibles*, en particular la ponencia *La despedida del alma: explorando los lazos entre vivos y muertos a través de los cantos de alabaos en el Medio San Juan chocoano* (noviembre 9 de 2020): <https://www.ban-repcultural.org/proyectos/rio>



Imagen 3. Ritmos del agua. Río Risaralda. Archivo personal.

En este punto, el estudio de *las culturas del agua* (ribereñas, costeras, anfibias y de las cuencas andinas) como productoras de vida, afectos y expresiones simbólicas constituye un camino hacia la mirada sensible, cultural, social y política de estos modos de apropiación cultural por parte de las comunidades. Ante esto, devienen *las músicas del agua* en *sonidos regionales* donde se hace presente la relación humano/ecosistema toda vez que las músicas contribuyen a pensar este vínculo de distintas maneras donde la naturaleza es constitutiva del vivir. Así pues, se canta, toca, agradece y ofrenda a las bondades del agua por sus enseñanzas y a la sabiduría de las plantas sagradas en la acción del rito en las distintas comunidades ancestrales, afrodescendientes y de sustrato campesino de nuestros territorios.

¡Encuentro de saberes!

A lo largo del ejercicio pedagógico en un programa profesional universitario, surge una articulación del mundo de la vida sonora con la *praxis* de la educación formal y la interacción de saberes que revitaliza y empodera otras lógicas

de conocimiento ancladas desde las colectividades regionales y las culturas orales. Dicho de otro modo, los “encuentros de saberes” implican aportes sustanciales tanto a los procesos creativos como a sus modos de transmisión más allá de la institucionalidad de la academia y las artes. Al respecto, me permito resaltar dos experiencias:

La primera refiere a la creación de un programa de formación musical universitaria sin antecedentes e inscrito en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB)⁹, el cual se proponía visibilizar las “formas musicales de diversos grados de vigencia y circulación social al interior de los complejos nacionales y regionales” (Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1993), ausentes en la academia occidental —que reproduce el referente de la

⁹ La Academia Superior de Artes de Bogotá se crea en 1991 como un espacio formativo para las artes en Bogotá reuniendo las diferentes escuelas de artes de educación no formal que se encontraban bajo la dirección del Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Posteriormente, en el año 2006, la ASAB se integra a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas como Facultad de Artes con las carreras de música, artes escénicas y danza junto con artes plásticas y visuales.

música de la tradición centro-europea—, para incorporar otras maneras de apropiar saberes, prácticas y conocimientos en los planes oficiales de estudio de la formación universitaria. Así surgió el reto de este programa como una *apuesta político-cultural-epistémica*, cuyo antecedente fue el Plan Piloto de la Academia de Música Luis A. Calvo, posteriormente Programa de Formación en Músicas Caribeberoamericanas (CIAM)¹⁰.

Esta experiencia de transitar entre los saberes de la oralidad de las músicas CIAM y los modelos formales de la educación académica, hizo posible que la investigación musical alimentara el currículo del programa de formación profesional en música de la ASAB¹¹. En esta orientación, la incorporación de músicas locales propició otro tipo de prácticas académicas como salidas de campo con estudiantes de la universidad a las regiones donde se encuentran los músicos tradicionales, así como la participación de estos músicos sabedores impartiendo talleres en el aula universitaria. Ello ha dotado a la academia de otras rutas de estudio y de distintas maneras de mirar la relación entre el músico, sus músicas, pedagogías y contextos.

10 Programa propuesto y escrito por Samuel Bedoya, Jorge Sossa, Alejandro Mantilla, Alfonso Dávila y Néstor Lambuley en 1993. Lo caribeberoamericano incluye a las músicas tradicionales mexicanas-centroamericanas, las músicas del gran Caribe (Cuba, Puerto Rico, Jamaica) y las músicas suramericanas.

11 Actualmente llamado Proyecto Curricular de Artes Musicales (PCAM).

Por otra parte, la segunda experiencia apunta al encuentro con el estudio de la Medicina Tradicional China (MTC) que, como práctica espiritual, me ha develado *el poder alquímico del sonido* y la plena conjunción naturaleza/humano. Desde estas acciones, emergió una práctica a partir de los sonidos inscritos en movimientos energéticos. Ello permitió acercarse a la ruta del agua, campo resonante de un modo de habitar el planeta que fluye desde las aguas externas en los territorios (en constante transmutación) hacia las aguas internas de nuestro torrente corpóreo. A esto se suma que las cosmovisiones de los pueblos indígenas, mediante las vivencias de espacios chamánicos sonoros en las tomas de la planta sagrada del yagé y la inmersión en el taketina¹², han acompañado ocasionalmente la experiencia de la MTC.

Estos saberes “otros” se convierten en la senda energética que ha sido investigada como expresión del ritmo y del movimiento, elementos que propician las fuerzas vitalizadoras para fluir como las diferentes estancias de la ruta del agua: pozo, manantial, arroyo, río y mar, los que son reconocidos como los puntos o los resonadores “*Shu antiguos*”. La función de estos puntos consiste en transportar y hacer fluir el *qi* (energía) en el sentido de las etapas del curso del agua, tal como ocurre en los territorios donde las aguas van de la montaña al río y desembocan en el mar. Asimismo,

12 Propuesta realizada por el austriaco Reinhard Flatischler (2002), a partir de sus aprendizajes con ritmos chamánicos asiáticos y africanos. Al respecto, surge su libro titulado *El poder olvidado del ritmo*.



Imagen 4. Ideogramas de la ruta del agua en los reinos mutantes de la naturaleza. Elaboración propia.

nacen los pozos en las falanges terminales de los dedos de las manos y de los pies y terminan con el mar en los codos y las rodillas. Estos puntos establecen relaciones con los “reinos mutantes de la naturaleza” como pozo-madera/metál, manantial-fuego/agua, arroyo-tierra/madera, río-metál/fuego, mar-agua/tierra. Son vórtices donde se cambia de polaridad energética. Su uso es imprescindible en los procesos terapéuticos de recuperación energética en la medicina oriental.

Cada reino mutante, que se corresponde con un elemento de la naturaleza (agua, madera, fuego, tierra y metál), sostiene un estrecho vínculo con los órganos y las emociones. De esta manera, por ejemplo, el reino del agua (*shui*) está asociado con el riñón como órgano y con la vejiga como entraña, lo que establece vínculos con el miedo y la depresión, sin que por ello se desconozcan los vectores sociales que se aúnan a estos estados. De forma análoga, tiene su papel lo sonoro. En el *Su Wen*, libro del emperador amarillo Hoang Ti y canon de la medicina antigua Nei King, señalan a la quinta nota *yü*, (que se traduce en aproximación a la nota *la* (A) del sistema musical occidental) como la expresión vibrátil del reino del agua, junto al soplo y aliento que emite el sonido “*Shueeiiii*” y sus voces de gemido que interactúan con los modos y escalas pentatónicas propias de las culturas ancestrales. En este orden de ideas, las prácticas de la MTC sustentan que *la energía sutil del sonido* es tan imprescindible como la puntura de las agujas o el calor de los tabacos en el tratamiento de la moxibustión, siempre acompañado también por el *qi qong* (el movimiento), la tuina (masaje tradicional chino) y la ideogramática. De este modo, se evidencian las prácticas del sonido y el silencio en la MTC.

Dichas prácticas han tenido como referencia los escritos de José Luis Padilla¹³, fundador de las escuelas *Neijing* en el mundo donde se han realizado proyectos y encuentros que articulan los procesos holísticos y las prácticas de la MTC. Como muestra de ello, es menester enunciar a Padilla quien en una ocasión mencionó que “...el sonido sanante puede llegar a estructuras moleculares, ortomoleculares y genéticas, y a través

13 Al respecto, se sugiere ver Padilla (2009; 2019).

de diferentes tonalidades e instrumentos podemos modificar estructuras que estén alteradas y recuperarlas”.

Al respecto, es importante señalar que mi participación en estos eventos a través de los proyectos *Devenir agua* (Lambuley, 2019) y *Ai jing sonando en el camino del amor*, ha estado mediada por la interpretación de instrumentos y sonoridades de nuestras tradiciones en Latinoamérica. En Belo Horizonte (Brasil, 2017) y Cancún (México, 2019) se provocaron los encuentros¹⁴ entre lo oriental y lo regional colombiano, allí los cuencos tibetanos y las tablas indias dialogaron con las músicas del arpa llanera, las gaitas y tambores de los Montes de María y las flautas indígenas del Cauca alrededor de la ruta del agua. En estas experiencias musicales se integró el sonido, el movimiento del *qi gon*¹⁵ al estilo Ba Han Shen y la caligrafía ideogramática oriental con las enseñanzas de David Kamt Fupuy y Olga Giraldo. Aquí, la *alquimia*¹⁶ entre prácticas y medios da cuenta de las resonancias acústicas como transductoras energéticas de ondas vibratorias que transitan hacia lo que ahora denomino “sonido/vital”, el sonido para la vitalidad de los seres vivos.

Estas experiencias musicales e interculturales se han retroalimentado con saberes y conocimientos que son el fundamento de múltiples tratamientos de geopatías y patologías humanas, animales y

14 Desde otras latitudes, desde lo académico y lo cultural, estos encuentros entre lo occidental, lo oriental, lo ancestral y lo afroamericano ya se han propiciado y reflexionado, como lo escribe desde Brasil el maestro J. Carvalho (2019) en el artículo *La Escuela de Kioto, la Filosofía Occidental y las Artes Indígenas Amazónicas*.

15 Técnica milenaria proveniente del chamanismo. “qi” significa soplo, energía vital, y “gong” movimiento y gesto, por lo tanto, la expresión “qi gong” refiere al *arte de mover la energía* y es entendida a partir de los ideogramas que sugieren la fuerza y dinámica de sus movimientos (Padilla, 2013).

16 De acuerdo con Padilla (2013): “...todo ser humano es un proceso alquímico”. La respiración, los procesos del pensamiento, las emociones, la espiritualidad, la sexualidad y las afectaciones constituyen procesos alquímicos. La poesía, la música, el rito, la danza y, en general, las artes son constantes acontecimientos de cambios, mutaciones y transmutaciones. El sonido como energía sutil irrumpe en nuestras frecuencias singulares y colectivas, las que potencian nuestros pensamientos y nuestras corporalidades en un mismo instante. Todo esto configura el modo de existir alquímico.



Imagen 5. Música sanadora y caligrafía china. Alquimia sonora. Escuela Neijing. Bogotá. Archivo personal.

vegetales que las prácticas de la MTC han aportado al mundo¹⁷. De este modo, estas participaciones y aprendizajes han significado otras maneras de vivir el sonido y de afectar sentires, corporalidades, entornos, espiritualidades y pensamientos. En síntesis, todo lo anterior deriva en una apuesta creativa donde la confluencia de músicas y contextos me permitirán recorrer, articular y fusionar los sonidos de lo regional, la alquimia oriental y el devenir¹⁸ de lo experimental como voces vivas de

17 Al respecto, la UNESCO (2010) declaró la acupuntura como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Para mayor información dirigirse a: <https://antoniorosaleny.jimdofree.com/2010/11/26/la-acupuntura-es-ahora-patrimonio-de-la-humanidad/>

18 *Devenir* puede entenderse como la creación de un cierto posible, algo que puede llegar a ser. En este sentido, es una potencia. También puede comprenderse como algo que está siendo y, en ese siendo, hay diferenciación. Aquí está la idea de querer ser otro, por ejemplo, la figura del chamán: se trata de experimentar con distintas fuerzas sonoras que precipiten el devenir de un acontecimiento.

la actual pluriversalidad sonora¹⁹. De allí la denominación del presente texto.

¡Resonancias!

El trabajo compositivo y creativo ha sido fundamental en esta experiencia artística particular. En principio, el contacto directo de estudio con Samuel Bedoya, Mauricio Bejarano, Francisco Zumaqué, Guillermo Rendón, Guillermo Gaviria y Eduardo Carrizosa posibilitó un acercamiento y afecto por las distintas maneras de creación y exploración del lenguaje sonoro. En estos maestros siempre estuvo la sapiencia de vincular la formación académica con el oficio musical de lo tradicional y popular. Por lo tanto, debo a ellos la experimentación libre de prejuicios que ayudó a asumir las músicas como un campo de

19 Pluralidad de expresiones sonoras locales que, bajo el reconocimiento de su singularidad y heterogeneidad, contribuyen a establecer zonas de intercambios e interacciones artísticas y culturales.

posibilidades abiertas y en movimiento, comprometidas con los intérpretes, creadores y audiencias.

En consecuencia, es posible destacar numerosas producciones fonográficas en calidad de compositor e intérprete en el ámbito de lo popular y regional, así como la composición y grabación de cantos para infantes en el marco de investigaciones realizadas con la Universidad Distrital y Colciencias²⁰. En estas experiencias se ha intercambiado la creación y arreglos para banda, orquesta sinfónica, grupos de cámara y música original para cine, audiovisuales, espectáculos teatrales y dancísticos que han derivado en el ejercicio de la composición experimental vinculando en un solo acontecimiento la imagen, el sonido y el movimiento.

20 Entre otras, la Beca de Investigación Musical del Ministerio de Cultura con el proyecto *El lenguaje del arpa en Colombia*, realizado en 2006 y publicado en 2017 por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

En esta vía, se destaca el proyecto de intervención acústica *Cántaro del río* (2016)²¹, del cual ya he realizado trabajos de campo y que tiene como eje la interacción *sonido/agua* en relación con el ecosistema de la cuenca del río Bogotá. Su carácter musical experimental se ha convertido en una importante contribución a esta línea de trabajo, ya que se emparenta con las apuestas investigativas de Masaru Emoto²², relacionadas con *los mensajes del agua* a través del sonido, la vibración y la resonancia.

Desde la lúdica, las músicas regionales y urbanas, los sonidos sutiles de la corporalidad, las músicas

21 Proyecto de investigación liderado por Grupo de investigación Sonósfera y aprobado por el Centro de Investigaciones de la Universidad Distrital en 2016.

22 Investigador japonés (1943-2014) quien realizó controvertidas experiencias sobre cómo el efecto de determinados pensamientos, músicas, sonidos y palabras alteran la estructura molecular del agua. Escribió numerosas publicaciones, entre ellas: *Los mensajes del agua*, *La ciencia de lo invisible* y *El poder curativo del agua*.



Imagen 6. *Polifonías sonoras del agua*. Néstor Lambuley (2019). Elaboración propia.

para escena y orquestales y la intervención acústica ambiental se han trazado las intersecciones de un pensamiento musical que acoge la experimentación y la creación. Ellos me han permitido reconocer mi procedencia, develar mis fortalezas como músico, compositor e investigador y jugar con el conocimiento previo desde un saber-hacer.

Descifrar el *sonido/vital*, los *sonidos/regionales* y los *sonidos/imaginados*, a través de la exploración minuciosa de sus lógicas constructivas para potenciar sus múltiples posibilidades creativas, es un reto para el devenir de un acontecimiento sonoro cuyas fibras se encuentran en proceso. En esta dirección los procesos creativos y sus modos de hacer junto con los actos performativos, han alimentado las dimensiones del hacer, sentir, pensar y crear.

Al respecto, es relevante que el encuentro y la diversidad de sonoridades de diferentes contextos ejerce un modo de pensamiento crítico que interpela las prácticas musicales de la colonialidad sonora²³. La transcurividad de las sonoridades planteadas aquí no proviene únicamente de contextos académicos universitarios que acentúan el modelo musical eurocéntrico —quizás con excepción del campo experimental—, sino que emerge de los saberes de la tradición oral como fuente amplia y profunda de conocimientos. De hecho, en el transcurso de mis experiencias en la composición y arreglos durante más de cuatro décadas, son para destacar las músicas *afrodescendientes* y las llamadas *músicas contemporáneas*²⁴, que han puesto de presente que sus modos interpretativos no obedecen a necesidades unívocas de tonos y ritmos uniformes, pues comparten lo multívoco de sus melodías, métricas difusas, melodías de timbres y múltiples templos que las hacen coexistir entre las prácticas festivas de los currulaos y la

23 En este artículo, la colonialidad sonora se enmarca en uno de los distintos ámbitos en que la colonialidad ha operado y se mantiene hoy en día como espacio de dominación e imposición de clasificaciones raciales/étnicas, económicas, culturales, epistémicas, corporales y estéticas cuyos campos de acción se despliegan en la colonialidad del poder, del saber, del ser y de las percepciones y sensibilidades prácticas hegemónicas de lo sonoro.

24 En esta investigación-creación *lo contemporáneo* está referido a las maneras de hacer de las *músicas experimentales* en entornos urbanos y académicos más que a una referencia de época.

obra abierta de los colectivos de compositores actuales.

En conclusión, las experiencias que configuran los antecedentes aquí presentados a lo largo de este texto, han poblado mi hacer con conceptos y caminos recorridos que disponen la realización de posibles trabajos académicos y artísticos. Por tal razón, resulta admisible formular las siguientes reflexiones:

- Se plantea la necesidad de generar un desmarque de los usos normalizados del mercantilista régimen sonoro dominante, construyendo otros caminos donde los vínculos con el mundo de la vida estén presentes en el oficio cotidiano de la música. Con gran esfuerzo en los últimos tiempos, distintos grupos musicales, instituciones culturales, festivales y encuentros artísticos han hecho posible visibilizar y *sonibilizar* (hacerlas audibles para amplios públicos) expresiones musicales (afrodescendientes, ancestrales, regionales campesinas, la canción política, entre otras) antes marginadas de los espacios académicos y artísticos por el oficialismo cultural.

- Las músicas como energías en movimiento y sistemas simbólicos, fortalecidas por las comunidades, son parte constitutiva de la cotidianidad de los pueblos. La vida y la música son inmanentes en su dinámica social y cultural. El sonido habita y acontece de ida y vuelta desde lo celular-corporal hasta lo ritual y lo colectivo. Sin embargo, hoy en día, el mercado musical globalizado silencia los sentidos de las músicas como expresiones del tejido social.

- Es clara la intención de generar acciones artísticas para favorecer la fuerza de vida, la vitalidad sonora como potencia creadora, como multiplicidad voces y afirmación de actos de re-existencia²⁵ que posibiliten diversos tejidos entre las dimensiones culturales y humanas en su *continuum* con la naturaleza, inmersas en las variadas maneras de existir.

- Estos aprendizajes, que implican la interacción entre lo colectivo y lo individual y su imbricación en la dinámica social y política en vínculo con los

25 Al respecto, es pertinente enunciar a Albán (citado por Maldonado, 2017) cuando señala que: "la re-existencia es una irrupción que envuelve el pensamiento, la acción, el sentir y la percepción" (p. 27).

modos de vida, sentires e imaginarios (inscritos en circuitos culturales presentes en mi oficio), me llevan a transitar desde diferentes lugares epistémicos hacia la creación de diversos acontecimientos sonoros.

- Preguntarse por el ejercicio creativo como espacio de intervención y experimentación, a partir de la *transcursividad* sonora que implica nomadizar, transformar y transmutar las resonancias, significa recorrer las diferentes maneras de vivir el espacio-tiempo desde las sinergias colectivas de las culturas del agua, conjugando la potencia del movimiento alquímico en su discurrir hacia las distintas posibilidades de la experimentación *sonido/cuerpo/territorio* y *vitalidad*.

- Finalmente, después de estos trayectos musicales, surge la indagación sobre cómo hacer de mi experiencia e impulso de vida y de esta conjunción de saberes, una serie de actos creativos que contribuyan a decolonizar lo sonoro desde la dimensión micropolítica, la *aesthesis*²⁶ y los afectos para propiciar la escucha de lo que no ha sido escuchado y hacer audible lo inaudible.

Referencias

Bedoya, S. (1987). Regiones, músicas y danzas campesinas. Propuestas para una investigación inter-regional integrada (segunda parte). *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, (2), 18-25.

Carvalho, J. (2019). La Escuela de Kioto, la Filosofía Occidental y las Artes Indígenas Amazónicas. Trílogo para la Construcción de un Encuentro de Saberes Filosóficos. F. Neto y O. Giacoia. (Ed.), *Ciencia y Arte en la Escuela de Kioto*. Editora PHI.

Emoto, M. (2003). *Mensajes del agua*. La liebre de marzo.

Flatischler, R. (2002). *El poder del ritmo: Ta Ke Ti Na*. Percuaction Global Percussion Network.

Lambuley, N. [Nestor Lambuley]. (15 de junio de 2019). *Devenir Agua - Música y caligrafía – Néstor Lambuley* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bylFIRYksy0>

Lambuley, R. (2007). *Movilidad y Recurrencia en las Músicas regionales de Colombia*. Material inédito. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Londoño, M. (2002). *Y la memoria se hizo música*. Universidad de Antioquia.

Maldonado-Torres, N. (2017). El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales*, (VIII), 26-28.

Mignolo W. (2015). Aesthesis decolonial: heridas coloniales/sanaciones decoloniales. En P. P. Gómez Moreno (Ed.), *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, sentir y el creer* (pp. 123-136). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Padilla, J. (1999). *Tratado de sanación en el arte del soplo*. Fundación Neijing.

Padilla, J. (2013). *Qi gong estilo Ba Han Shen*. Escuela Neijing.

Padilla, J. (2019). *Sonidos sagrados*. Pozo Amargo. Escuela Neijing.

Pinilla, M. (2021). El río: territorios posibles. Poencia. La despedida del alma: explorando los lazos entre vivos y muertos a través de los cantos de alabaos en el medio San Juan chochoano. Noviembre 9 de 2020. <https://www.ban-repcultural.org/proyectos/rio>

²⁶ La *aesthesis* es un concepto que alude a la restitución de los sentires, los afectos, las percepciones y las emociones, La *aesthesis* como experiencia sensible nos vincula con otra estética que es muy distinta a la idea homogenizante de lo bello (Mignolo, 2015).