

MÚSICA CULTURA Y PENSAMIENTO

Revista de investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima

VOL. VII N.º 7 - Enero 2018



MÚSICA, CULTURA Y PENSAMIENTO

Revista de investigación de la Facultad de Educación
y Artes del Conservatorio del Tolima

Nueva época
Vol. 7, n.º 7

Humberto Galindo Palma
Editor





Conservatorio del Tolima

James Enrique Fernández Córdoba
Rector

Sergio Miguel Martínez Durán
Decano

Hilda Carolina Giraldo
Secretaria General

Luis Carlos Barreto
Presidente del Consejo Directivo

Humberto Galindo Palma
Director

Humberto Galindo Palma
Editor

Comité Editorial

Humberto Galindo Palma - *Conservatorio del Tolima*
Andrea Hernández Guayara - *Conservatorio del Tolima*
Mario Sarmiento - *Universidad Nacional de Colombia*
Jorge Enrique Rosas - *Conservatorio del Tolima*
Sergio Miguel Martínez - *Conservatorio del Tolima*

Árbitros de este número

Doris Arbeláez - *Universidad Antonio Nariño*
Camilo Vaughan - *Universidad INCCA de Colombia*
Jorge Enrique Rosas - *Conservatorio del Tolima*
Andrés Felipe Ospina - *Fundación Universitaria Juan de Castellanos*
Humberto Bustos - *Universidad del Tolima*

Corrección de estilo, traducción, diseño gráfico editorial, armada electrónica e impresión
Proceditor Ltda.

Calle 1C No. 27A - 01, piso 1, Santa Isabel
Tel.: 757 9200, proceditor@yahoo.es
Bogotá, D. C., Colombia

Impreso en Colombia
Printed in Colombia

Música, Cultura y Pensamiento,
Revista de investigación musical.
Editor: Humberto Galindo Palma, Ibagué.
Fondo Editorial Conservatorio del Tolima.
2017.

86 páginas, ilustraciones, partituras e índice, 23 x 30 cm.
ISSN: 2145-4728

Música, Cultura y Pensamiento, vol. 7, num. 7

Revista de investigación de la Facultad de Educación y Artes.
© Conservatorio del Tolima - Institución de Educación Superior
Humberto Galindo Palma - Ed.

Séptima Edición
Ibagué, enero 2018
ISSN: 2145-4728
Número de ejemplares: 300
Periodicidad: Anual

Portada: detalles de propuesta experimental estructural del tiple colombiano por Paulo Andrés Olarte Rendón.

Correspondencia, Canje y distribución

Conservatorio del Tolima
Calle 9 No. 1-18
Facultad de Educación y Artes
Coordinación Investigación Of. 4-3.
Teléfono: +57(8) 2639139 Fax: +57(8) 2615378 - 2625355
Ibagué - Tolima - Colombia

Correo electrónico

musicaculturaypensamiento@conservatoriodeltolima.edu.co
Todos los derechos reservados.

Indexada en
Open Music Library
Google Academic
Academica.edu
Avalada Publindex sin clasificación

Prohibida la reproducción total o parcial de este material sin autorización escrita del Conservatorio del Tolima.

Contenido

4 Presentación

5 Editorial

6 **Música y cultura**
Ruana y carranga: dos símbolos
campesinos de origen múltiple
Leonardo Zambrano Rodríguez

18 **Música y pensamiento**
Arte y música como apropiación
social del conocimiento en el
proyecto regional Aprociencia
Humberto Galindo Palma

36 La evaluación formativa desde la concepción
de Phillipe Perrenoud: una experiencia
en la clase de Historia de la Música
Boris Alfonso Salinas Arias

Música en clave

48 Creación de herramientas de análisis para
el estudio del contrapunto tonal: una
aproximación desde la música popular
*María Cristina Vivas Barrera, Adrián Camilo Ramírez
Méndez, Juan Gabriel Alarcón (colaborador)*

60 Tiple solista en Colombia:
protagonistas y tendencias
*Sergio Andrés Camero Tierradentro, Jorge Iván
Ramírez Marín, Yordi Andrey Vargas Guzmán*

Separata

Niebla de Chipre para orquesta de cuerdas
segundo premio en el Concurso Internacional
de Composición "Música Jove",
Valencia-España 2016
Andrés A. Garzón Charry

Convocatoria Revista No. 8



Presentación

La nueva edición de la revista *Música, Cultura y Pensamiento*, en su número 7 coincide con un conjunto de esfuerzos institucionales asumidos en el Plan de Desarrollo Institucional, desde la estrategia de la excelencia como política de calidad, que busca ante todo ratificar al Conservatorio del Tolima como referente nacional de la educación superior especializada en música y como entidad representativa del desarrollo artístico y cultural de la región. Entre los resultados positivos de esta iniciativa se cuenta, a partir de este número, con la formalización del sello Fondo Editorial-Conservatorio del Tolima, desde el cual se espera estimular la producción de libros y materiales sonoros o audiovisuales de toda la comunidad académica, así como de investigadores o autores independientes afines a las temáticas que convoca la revista y el sello de la casa.

Para las instituciones de educación superior del sector público como el Conservatorio del Tolima, el proceso de acreditación de alta calidad es un paso definitorio que compromete su modernización y, por ende, su permanencia estratégica en el contexto regional. Ello nos ha demandado la adopción de estándares normativos como el Sistema de Gestión de la Calidad, para asegurar que en su conjunto procesos como el de la investigación, desde donde se genera la revista, cumplan los parámetros que certifiquen nuestro propósito de servicio de excelencia en la formación educativa y artística musical. Se suma a este reto el fortalecimiento del grupo Aulos con la vinculación de docentes investigadores, semilleros y proyectos terminados, con miras a su reclasificación dentro de la medición de Colciencias del presente año, que contribuirá a visibilizar ampliamente nuestra revista institucional, que hoy en día se puede consultar de manera virtual desde la página institucional del Conservatorio y en los índices internacionales de Academia.edu y Open Music Library.

A los autores de los artículos y separata del presente número va nuestro reconocimiento por atender la convocatoria de publicación dentro de los términos de esta, para llevar a nuestros lectores los resultados de sus trabajos investigativos que, como es distintivo de la revista, ofrecen diversas miradas al tratamiento de la música desde la educación o como aproximación a sus prácticas sociales desde la cultura, renovando con sus aportes el debate y la reflexión constructiva de la disciplina.

James Enrique Fernández Córdoba

Rector



Editorial

La filósofa estadounidense Martha Nussbaum vino a Colombia a finales del 2015 con el motivo de recibir el *honoris causa* que le fue otorgado por la Universidad de Antioquia, y presentó a la comunidad académica su postura frente a la crisis y el futuro de la educación a escala mundial. En una intervención, ella afirmó que “las democracias tienen grandes potencias racionales e imaginativas. También son propensas a algunos defectos graves en el razonamiento, el parroquialismo, la prisa, la dejadez, el egoísmo, la deferencia a la autoridad y la presión de grupo. Una educación basada principalmente en la rentabilidad”¹. Su preocupación se fundamenta en el desplazamiento de las artes y las humanidades dentro de las prioridades de los programas formativos básicos y profesionales de las naciones líderes del mundo, frente a disciplinas consideradas de mayor utilidad en su afán por alcanzar un desarrollo económico constante. Para las instituciones de educación superior como el Conservatorio del Tolima, dedicadas de manera exclusiva y continuada por más de un siglo a la formación de músicos profesionales y educadores musicales, este mensaje es oportuno en el sentido de contrastar sus propósitos misionales con las políticas nacionales de la educación superior y los retos que se imponen en la promoción de nuevas generaciones de colombianos educados en la ciencia, la tecnología y, en especial, en las artes, la cultura y las humanidades, campos esenciales desde los cuales se construye la democracia y la libertad de la sociedad.

Con la presentación de este número de la revista *Música, Cultura y Pensamiento* recibimos una nueva época editorial, acogiendo el aporte de los autores que aceptaron la invitación a reflexionar sobre nuestra disciplina de una manera sistemática y articulada con los contextos universales y regionales. Así, nuestra institución se compromete a mantener abierta la tribuna académica para divulgar los frutos de trabajos adelantados en el rigor de la investigación y el método crítico, sin dejar de lado el proceso creativo en la presentación de obras musicales inéditas que han recibido reconocimiento internacional. Como nos enseña cada uno de los autores, es necesario permanecer y renovarse para crecer desde el conocimiento. Su invaluable trabajo es la razón de ser de nuestro compromiso editorial, con el convencimiento de motivar desde estas lecturas el examen de nuestras realidades próximas y remotas, cotidianas y trascendentes.

Humberto Galindo
Editor



1 Tomado de <https://www.elheraldo.co/educacion/el-duro-discurso-de-martha-nussbaum-sobre-el-futuro-de-la-educacion-mundial-233416>.

Ruana y carranga: dos símbolos campesinos de origen múltiple



Por: Leonardo Zambrano Rodríguez¹

Artículo de investigación

Recibido: 15 de diciembre del 2016

Aprobado: 15 de junio del 2017

Para citar este artículo/To reference this article
Zambrano, L. (2017). Ruana y carranga: dos
símbolos campesinos de origen múltiple.
Música, Cultura y Pensamiento, 7 (7), 6-17.

¹ Este artículo es producto de la investigación llamada "Ruana y Carranga: una visión cinematográfica de la música carranguera como fenómeno social y de resistencia cultural del campesinado cundiboyacense", la cual se llevó cabo en la Universidad Central entre los años 2014 y 2015. Para una mayor información sobre el proyecto se puede consultar una reseña publicada en el número 42 de la revista Nómadas de la Universidad Central, disponible en este enlace: <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/2198-imaginacion-cientifica-o-imposturas-de-la-tecnociencia-nomadas-42/resenas/835-ruana-y-carranga-una-vision-cinematografica-de-la-musica-carranguera-como-fenomeno-social-y-de-resistencia-cultural-del-campesinado-cundiboyacense>.

Leonardo Zambrano Rodríguez es Magíster en Música de la Universidad Eafit, ha trabajado como docente de materias teóricas, piano y como investigador en universidades e instituciones colombianas como la Escuela de la Orquesta Sinfónica Juvenil, Academia Fernando Sor y en la Universidad Central. izambranor@ucentral.edu.co

Ruana and carranga: Two rural symbols of multiple origin

Resumen

Este escrito pretende dar cuenta de la importancia de la música campesina de la región centro-oriente de Colombia. Al ser un elemento comunicativo e integrador entre los campesinos, la música campesina, cuyo origen, aunque difícil de determinar, ofrece la oportunidad de su estudio al preguntarse sobre el medio en el cual esta música se produce y circula construyendo la identidad de un grupo cultural y ampliando su territorio simbólico.

Palabras clave: música campesina, territorio, identidad, sociedades musicales, grupos culturales.

Title: Ruana and carranga: Two rural symbols of multiple origin, by Leonardo Zambrano Rodríguez.

Abstract

This article aims to offer an account of the importance of rural music from the center-east region of Colombia as a communicative and integrating element among farmers, its origin, although difficult to determine, can be studied by asking about the environment in which this music is produced and circulated; therefore, constructing the identity of a cultural group and expanding its symbolic territory.

Keywords: folk music, territory, identity, musical societies, cultural groups.

Introducción

En el 2005 la National Geographic lanzó su proyecto de investigación llamado The Genographic Project en el que mediante el análisis del ADN de diversas poblaciones intentaba rastrear el origen del ser humano; de hecho en su sitio web² se vende un kit mediante el cual las personas interesadas en participar en este estudio pueden enviar su prueba de ADN. Novedosas técnicas de computación pueden sistematizar la información de lo que los científicos que dirigen este proyecto llaman *marcadores*, así se puede identificar a los ancestros de los individuos participantes. Dos de los resultados de este proyecto fueron la reconstrucción de la ruta migratoria de los seres humanos y la búsqueda de las explicaciones de la diversidad humana. Una de las posibles conclusiones a la que ha llegado este rastreo de las rutas migratorias del ser humano por el mundo, es que salió de África y terminó en Brasil. En este último país existen humanos que poseen una combinación de rasgos de todas las genealogías. Por supuesto, esta conclusión no es definitiva y aún quedan interrogantes complejos por resolver, pero lo interesante de este proyecto y la razón por la cual se trae a colación es porque es un buen ejemplo de la preocupación que siempre tenemos por indagar sobre nuestro origen y el origen de las cosas. Preguntarse por el origen de algo puede agotar el tema rápidamente si el motivo de este interrogante es indagar sobre una fecha o un periodo de tiempo determinado, pero la pregunta cobra fuerza cuando en la indagación van surgiendo los diferentes aspectos que configuran ese origen, entonces este se complejiza; ese origen se convierte en un sistema conformado por una serie de acontecimientos.

La ruana y la música campesina: dos símbolos de la región centro-oriente de Colombia

Al igual que se han mezclado las diferentes genealogías de seres humanos, la música campesina es producto del encuentro de diferentes expresiones. Rastrear su origen sería una tarea que implicaría analizar el ADN musical, los motivos o células ritmo-melódicas e indagar sobre su transformación paulatina, una tarea que resultaría onerosa. Pero lo interesante de preguntarse por el origen de esta música radica en que formular este interrogante implica también enfocarse en el medio en donde nace, la tierra fértil donde germina, porque, al igual que la zanahoria, la cebolla o la papa, como lo comentara Ana Cecilia Fajardo, profesora de la Universidad de Cundinamarca durante una conversación informal, dicha música parece brotar de la tierra. “En cada loma hay una vereda y entre una loma y otra hay un hueco, pero en cada una de ellas surge la música campesina como si fuera un espíritu viajero”. Esta música es un elemento vital que está presente en casi todas las actividades de la gente del campo, no solo a manera de un elemento accesorio que hace las veces de compañía, sino que se convierte en un

componente integrador que sirve como medio de comunicación, además de generar sentido de identidad y de cohesión grupal. Es un símbolo que, lo mismo que la ruana, permite identificar al campesino de la región centro-oriente de Colombia.

En el aspecto de la construcción de una identidad cultural mediante la música, resulta interesante el planteamiento de Cook (2001), quien llama la atención sobre la manera como se utiliza la música como una forma de comprender culturas y de negociar identidades. En esta perspectiva afirma:

Y si utilizamos la música como un modo de comprender otras culturas, entonces podemos verla igualmente como un medio de negociar la identidad cultural... un ejemplo más completo es la música australiana de la postguerra: compositores como Peter Sculthorpe se han valido de músicas nativas de Australia y de Asia Oriental de tal modo que han contribuido a la reubicación cultural y política más amplia de Australia como una parte integral de la religión emergente de los países del Pacífico, en vez de como cultura europea en una parte del mundo equivocada. Podría contarse una historia similar, aunque más conflictiva, de la combinación y separación de los estilos chinos, otros asiáticos orientales e

² La página se puede consultar en <https://genographic.nationalgeographic.com/for-scientists/>.

internacionales de la música popular y “cultura” en el Hong Kong de la postguerra; la música ha dado voz a la búsqueda de identidad cultural de la antigua colonia, ya sea por derecho propio o, desde 1997, como parte de una identidad más amplia. (No ha representado esa búsqueda; ha sido parte de ella). Si la música no permitiera algún tipo de intercomunicación cultural, entonces no podría utilizarse de este modo. Y esto significa que la música se convierte en un modo no solo de obtener una cierta comprensión del otro cultural, sino también de mover nuestra propia identidad en el curso del proceso. La música, en suma, representa un modo de salir del pensamiento cultural (p. 161).

Así como cuando el campesino lleva su ruana a la ciudad en un intento de expandir su añorado campo, de la misma manera carga con su música para dar a conocer de dónde viene, cuáles son sus orígenes y trasladar su territorio de una manera simbólica hacia otras tierras. Una evidencia de lo anterior, es el hecho de que un buen número de grupos musicales veredales de la región andina se autodenominan con nombres que hacen referencia a su apellido o a su lugar de procedencia: Los Hermanos Amado, Los Reyes de Santander, Los Hermanos Mesa, Pulidos Son, Los Primos de Vélez, entre otros. La ruana, en estos grupos, es un elemento que es indispensable en cada presentación y también constituye una proyección de su identidad. Esta prenda está asociada a las maneras de vivir en el campo y transmite una imagen pública que es identificable por la sociedad. Tanto la música que nos ocupa en este escrito, así como la ruana provienen del encuentro entre diferentes culturas. La teoría sobre el origen del nombre de esta prenda de vestir señala que es una transformación de la palabra *ruen*, una población en Francia de donde se importaban las telas que se usaban en su fabricación (González, 2012). Con respecto a la ruana del altiplano cundiboyacense, se maneja la teoría de que proviene de una mezcla entre el “poncho” que introdujeron los yanaconas durante el colonaje español en las tierras de la provincia de Tunja y el capote español (Amaya, 2013, p. 6).

LO QUE MÁS QUIERO³

*Cuando salí de mi tierra dejé lo que yo más quiero
mi novia en un mar de llanto*

*y entre sollozos mis viejos
pero me traje mi ruana lo mismo que mi sombrero
porque los dos me acompañan desde que estaba pequeño
dejé solita mi novia y dejé solitos mis viejos
pero los traigo en el alma
y por ellos vivo y me muero.
Y cómo quiero mi novia
y cómo quiero mis viejos
y cómo quiero mi ruana
lo mismo que mi sombrero
me gusta ser de mi tierra
me gusta ser parrandero
me gusta hacer musiquita
para alegrar a mi pueblo
me gusta ser el guasquito
que lleva ruana y sombrero
por eso vuelvo y repito
que quiero lo que más quiero.*

Autor: Libardo González

Interpreta: El Son de Allá

La ruana de la región andina en la actualidad tiene una gran carga simbólica, tanto en las redes sociales como de manera física; sirvió como un ícono que indicaba el apoyo por parte de la opinión pública a las luchas campesinas durante el Paro Nacional Agrario realizado en Colombia en el 2013, y para los campesinos fue la bandera que enarbolaron como emblema de su movimiento. La manera como los grupos sociales se comunican mediante signos y símbolos ha sido tratada desde la semiótica por Squicciarino (1986), quien, en este sentido, propone que la indumentaria es un elemento que produce significado y acerca el concepto de signo al de símbolo.

[...] la semiótica no puede limitarse a los fenómenos de comunicación intencional: debe interesarse por todo aquello que haga referencia a un significado, prescindiendo del hecho de que tal significación tenga o no la intención explícita de comunicar. “La semiótica” —precisa Eco— “tiene que ver con cualquier cosa que pueda ser concebida como signo. Signo es todo aquello que puede ser entendido como un sustituto significativo de alguna cosa”. En este sentido, el inconsciente, definido por Freud como “un signo distintivo a falta de un conocimiento mejor”, también tendría que desempeñar la función de signo, convirtiéndose en objeto de análisis en su momento de codificación y de decodificación como si se tratara del mensaje enviado en un código de un emisor a un receptor. En el plano

³ La canción se puede escuchar en el siguiente enlace <https://www.youtube.com/watch?v=Rh5VMcqFiSg>.

de los estudios semióticos, los distintos elementos de la indumentaria, precisamente porque están cargados de significado y más caracterizados por su valor simbólico que por el valor funcional, pueden considerarse como parte de un proceso de significación, es decir, asumen la función de signo, ya sea como vehículos del inconsciente o como objetos de consumo (p. 21).

Por su parte, la música también sirve como un medio para transmitir significado, bien sea mediante sus características estructurales inmanentes que la hacen reconocible o identificable como perteneciente a una región determinada, así como también a través de las letras de las canciones. En esta perspectiva, la indumentaria en combinación con la música, sus textos (letras) y los instrumentos típicos que la caracterizan, conforman un todo significativo mediante el cual los campesinos comunican un discurso social que ayuda a configurar su identidad.

Los discursos sociales constituyen identidades a través de la interpelación de los sujetos. Los discursos establecen redes de significados compartidos que propician un sentido de pertenencia, ciertas prácticas y un horizonte de futuro común. Es decir, crean identidades públicas que, además, inciden en el desarrollo de prácticas y de una autopercepción en el ámbito de la identidad de cada uno de los sujetos interpelados (Ramírez, 2006, p. 248).

Esta construcción colectiva de pertenencia a un grupo que esta música genera entre los campesinos se explica en nuestra condición de seres sociales, en que la condición de pertenencia a un grupo es una de nuestras necesidades básicas. Alrededor de los diferentes géneros musicales se construyen maneras de ser o de actuar propias de determinado grupo cultural y se busca reconocimiento entre ellos y, por otro lado, se logra satisfacción psíquica y emocional, y una diferenciación subjetiva con otros grupos. Tal como lo afirma Vila (2002), “la música permite la ubicación cultural del individuo en lo social, así la música puede representar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de una identidad colectiva” (p. 21).

La ruana y la música que acompañaron el ya mencionado Paro Agrario también están presentes en gran parte de las actividades campesinas. Las principales parcelas de cultivo en donde esta música ha fortalecido sus raíces han sido la familia, las celebraciones religiosas y la apropiación y aprendizaje musical que se

realiza mediante la oralidad e imitación. Con respecto a la familia, existen casos en los que se han conformado grandes clanes de músicos, como el de la familia Amado, en cuyo seno han surgido una veintena de agrupaciones. Otro caso es el de la familia de Tomás Vanegas (2015), quien afirma que las reuniones familiares se prolongan hasta por tres días gracias a que muchos integrantes de su familia son músicos y pueden turnarse para amenizar la fiesta. Nicole Ocampo (2014) recoge varios testimonios de músicos campesinos de la región a este respecto y con base en ellos afirma:

la familia ha llegado a ser determinante para cada uno de los músicos que hoy en día componen y hacen música campesina carranguera. En la mayoría de los casos existe un “taita”, un abuelo, un tío, un primo que ha tocado tiple o requinto y que ha cantado en reuniones familiares, fiestas o en los espacios más cotidianos como lo son las noches del campo en el rancho, sirviendo de inspiración para los más pequeños (p. 75).

En lo que tiene que ver con las celebraciones religiosas, estas son un espacio en el que los músicos son protagonistas indispensables. Para el caso de la región centro-oriente de Colombia, en la cual se enfoca este escrito, entre otras celebraciones religiosas, se puede mencionar el baile de San Pascual y las Romerías, eventos que han contribuido al surgimiento de agrupaciones veredales y aunque en la actualidad ya no se llevan a cabo con la frecuencia de tiempos pasados, sí fueron un pilar importante en la conformación de esta expresión musical.

Otro espacio que ha contribuido al surgimiento del movimiento musical campesino es el del aprendizaje musical que se realiza en las veredas de manera espontánea, porque todos se conocen y porque además de la amistad, también se relacionan por medio del compadrazgo, tal como lo afirma Fals Borda (1961) para el caso de Saucio (departamento de Boyacá), el cual se puede extrapolar a otras poblaciones:

los vínculos sociales y sentimentales entre las personas se ramifican mediante un complicado sistema de relaciones llamado ‘compadrazgo’ que ha tenido por consecuencia la intensificación y el fortalecimiento de la organización familiar extensa de Saucio y la creación de grupos de amistad. Este parentesco espiritual vincula a los ahijados con sus padrinos y madrinan, que para los de los padres de los primeros son compadres y comadres (p. 243).

Desde la cotidianidad, es el compadrazgo lo que estimula a que los campesinos, al oír las interpretaciones de sus amigos y compadres, se interesen por aprender y soliciten ser enseñados o simplemente lo hagan por imitación. Hoy en día existe una vasta oferta de instituciones formales e informales en donde los campesinos pueden aprender su música, pero varios de los músicos campesinos entrevistados coinciden en afirmar que aprendieron escuchando o compartiendo conocimientos con sus amigos. Un ejemplo de lo anterior es el caso de Marcos Pérez quien aprendió con Juan Eulogio Meza en Sogamoso, o el de Anselmo Mesa, quien se ha encargado de enseñarles a varios habitantes de la vereda El Crucero (ambas poblaciones ubicadas en el departamento de Boyacá). Las relaciones que se entretienen en las poblaciones gracias al interés de algunos de sus habitantes por aprender su música también genera un sentido de pertenencia

en la medida en que configura un universo de sentidos que permite una identificación intersubjetiva. Este sentido de pertenencia propicia estilos de vida cercanos al orden de la proxemia y forma grupos que pueden ser parecidos a la noción de familia usada por Maffesoli, es decir, como familia ampliada (Ramírez, 2006, p. 250).

En la canción *Canto a mi vereda*⁴, el compositor Jorge Velosa describe con bella poesía las relaciones que surgen en estos lugares:

*Mi vereda parece un pesebre
hay casitas en todo lugar, allá'riba vive mi abuelita
y por all'abajo vive don Pascual.
Hay Rodríguez, Buitragos, Guerreros, Ruices, Castellanos,
Torres por doquier y Marías, Auroras, Carmelas
y otros cuantos lindos nombres de mujer.*

El poder simbólico de la ruana y de la música campesina llamó la atención de Jorge Velosa, quien en 1970 conformó el grupo musical Los Carrangueros de Ráquira, haciendo referencia tanto al conocido oficio de traficar con carne poco apta para el consumo humano, como al pueblo de donde es oriundo este artista colombiano. El grupo obtuvo reconocimiento a escala nacional e internacional y su música se popularizó con el apoyo de los medios de comunicación. Los Carrangueros de Ráquira focalizaron su proyecto en interpretar la música campesina típica de la región del altiplano cundiboyacense y Santan-

der del Sur, localizada en el centro y oriente de Colombia. Gracias a la visibilidad que logró, el público comenzó a asociar esta música con el nombre de este grupo musical y de ahí que desde entonces se la reconozca como “música carranguera”. *Carranguero* es un término irreverente, va en contra de lo formal, genera escozor entre quienes conocen su significado original, pero por otro lado resulta sonoro y llamativo para quienes lo desconocen. Una de las canciones que interpretó el grupo en sus inicios fue titulada *El carranguero*⁵, la cual más tarde haría parte del álbum *Así es la vida*, de 1982. *El carranguero* es una canción en la que se pueden escuchar, en los instrumentos de cuerda, elementos del joropo llanero y del son huasquero mexicano, mientras la guacharaca ejecuta el patrón rítmico típico del merengue campesino. En su letra se cuentan las peripecias de un traficante que busca comercializar la carne de un toro en condiciones poco saludables para el consumo humano. Al final de la canción queda la moraleja de que este tipo de actividad no es buen negocio. Según Jorge Velosa, esta fue la canción con la que se presentaron en el concurso Guitarra de Plata en Chiquinquirá, y la que, más adelante, le daría el nombre al grupo. Llamarse carranguero también es una forma de enfrentarse a lo establecido, basta mirar la reacción de algunas personas que defienden a la música académica como la única expresión musical de carácter cultural elevado, cuando se menciona la “música carranguera”, es una forma de poner el dedo en la llaga, una manera de gritar “aquí estamos”, “así somos”. Sin embargo, la palabra *carranguero* ha ido perdiendo su acepción original y, hoy en día, ha adquirido el significado de un intérprete de música campesina de Boyacá. Por supuesto, lo anterior corresponde a un imaginario generalizado, ya que la región de incidencia de la música carranguera no se limita únicamente a ese departamento colombiano.

La aparición de Jorge Velosa en el escenario de la música campesina de la región boyacense es un acontecimiento que bifurca la historia de estas músicas del centro de Colombia. En ese momento comienza a gestarse un movimiento, que según el mismo Velosa, se convertiría en un género musical. Antes de que este movimiento carranguero cobrara fuerza en el ámbito comercial y se instaurara, además, como parte de la cultura colombiana, la música campesi-

5 El carranguero: <https://www.youtube.com/watch?v=kUIP-qC25is4>, Son huasquero: El querreque: <https://www.youtube.com/watch?v=RHJhBLW4DvU>, joropo: <https://www.youtube.com/watch?v=r7legHERdNs>.

4 Álbum *En cantos verdes*. Velosa y los Carrangueros (1998).

na de esta región recibía la denominación específica de acuerdo con cada aire. Es así como se les llamaba *merengues*, *rumbas*, *zambas* o *redovas*, entre otros. Sin embargo, con la adopción de la expresión *música carranguera*, todos esos aires comenzaron a ser vistos como parte de este nuevo “género”. Lo cierto es que hubo un cambio de denominación, pero la música seguía siendo esencialmente la misma. Esta problemática también es planteada en el trabajo de Ocampo (2014) y ella decide solucionarlo usando la expresión *músicas carrangueras campesinas*. Según algunos de los juglares de la región como los maestros Jacinto Amado fundador del conjunto *Los Hermanos Amado* de la vereda de San Pedro de Iguaque y Álvaro Suesca director de la agrupación *El Pueblo Canta* del municipio de Tuta (Ocampo, 2014), representantes importantes de este quehacer musical, la música carranguera es la que se interpreta con el formato que se estableció después del éxito de la propuesta de Velosa, consistente en guitarra marcante, tiple, requinto y guacharaca, pero aclaran que el merengue campesino y la rumba criolla aún mantienen su propio espacio y no podrían enmarcarse dentro de la música carranguera, ellos afirman que todas estas expresiones en su conjunto hacen parte de la música campesina en general. Este tema resulta problemático y no hay precisión en cuanto a la clasificación. Dentro de este marco, la propuesta que aparece en la “Cartografía de prácticas musicales de Colombia”⁶ de la Biblioteca Nacional es la de denominarlas como “músicas andinas centro-orientales”, en esta categoría están contenidos, según se expresa en este medio, “dos grandes sistemas de músicas: el torbellino y la música carranguera”, y se incluye dentro del torbellino a las “cantas de guabina”. El asunto con esta propuesta es que no contempla que junto con la música carranguera, además, conviven la rumba y el merengue campesinos, los cuales difieren de la música carranguera en cuanto a su formato instrumental y son más propios de un sector de músicos pertenecientes a agrupaciones veredales. La música carranguera es un sistema musical que tiene una complejidad diferente a la de los del merengue y la rumba campesinos.

El tema sobre la clasificación de estas músicas se trató durante un encuentro con varios intérpretes realizado en la ciudad de Tunja (Boyacá), como parte del proyecto de investigación que ha motivado el presente

artículo. Una de las opiniones expresada de manera generalizada por los intérpretes es que no se debe confundir la música carranguera con la música folclórica (a la cual también se refieren como música tradicional popular). Afirman que se nota una diferencia muy marcada entre la música popular campesina y la música folclórica; que esta última viene de hace mucho tiempo, que no se sabe quién se la inventó. Explican que la música más representativa de la región de Cundinamarca, los Santanderes y Boyacá son los torbellinos, las rumbas criollas, la contradanza, las guabinas y el bambuco. Por el contrario, con respecto a la música carranguera, opinan que es un género que Jorge Velosa se inventó. Cuentan que él comenzó a experimentar con la música folclórica y a “darle más velocidad”, porque pensaba que se podía volver, en palabras de ellos, más “revolucionaria”. “Revolucionaria”, en este contexto, debe entenderse con el sentido de innovadora, de que tenía el objetivo de sacudir las expresiones musicales tradicionales que se daban en ese momento. La clasificación que los músicos de la región hacen sobre los diferentes géneros de estas músicas aún necesita precisión, se habla de “música campesina tradicional”, de “música folclórica” y de “música popular campesina”, y hacen énfasis en que la “música carranguera” es un nuevo género que surge como una propuesta de Jorge Velosa a partir de la experimentación que él hacía con la música tradicional andina.

El merengue y la rumba campesina subsisten entre los grupos veredales, quienes actúan en celebraciones familiares, diferentes festividades y conmemoraciones religiosas, aunque debido a la influencia de la música carranguera, que es comercialmente más fuerte, sus características en cuanto a formato instrumental y elementos musicales se han ido fusionando. La rumba y el merengue campesinos fueron incorporados dentro de la música carranguera, pero los músicos de la región los llaman merengue y rumba carrangueros, estos últimos se diferencian de los primeros en cuanto al *tempo*, resultan ser más ágiles y en las elaboraciones melódicas del requinto que son más floridos, mientras los de la guitarra puntera son más sencillos. Otra diferencia tiene que ver con la guitarra marcante, las líneas melódicas que este instrumento ejecuta en la música carranguera son muy similares a las del bajo (ejecutado por el bombardino) en la música norteña mexicana. Este se caracteriza por el uso de notas de paso que conectan los cambios de armonía y por efectos de *glissando* cuando hay saltos. La guitarra marcante en el merengue y rumba campesinos apoya la estructura rítmica con los bajos de cada acorde, pero casi

6 <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cartograf%C3%ADa-de-pr%C3%A1cticas-musicales-en-Colombia>.

no hace elaboraciones melódicas. Se puede afirmar que el merengue y la rumba campesinas tienen su campo de acción en espacios más íntimos como la familia, los vecinos, los amigos. La música carranguera, en cambio, se mueve en las celebraciones de mayor asistencia de público como festivales, convites y concursos. La música carranguera no solo incorporó las características del merengue y la rumba campesinos, sino que además se apropió de una gran variedad de músicas tradicionales colombianas y de otras naciones, lo cual ha generado la cantidad de variantes que este sistema musical posee.

Durante el trabajo de campo, los músicos campesinos se referían a diferentes variantes estilísticas del merengue y la rumba carrangueras, pero no había un acuerdo en cuanto a su denominación. En su trabajo sobre las características musicales de estos aires, Gallardo y Carrido (2010) proponen una sistematización de esas variantes de la siguiente manera: 1) *merengue carranguero*: merengue bambuquiao, merengue joropiao, merengue apasillao, merengue torbellino, merelao (mezcla de merengue y currulao); 2) *rumba carranguera*: rumba ligera, rumba amarrada, rumba ronda, rumba corrida y rumba rap. Algunas de estas denominaciones dan cuenta de la versatilidad que tiene esta música en cuanto a integrar elementos estilísticos de otros géneros.

La música carranguera se toca con un formato de cuatro instrumentos: guitarra marcante, tiple, requinto, guacharaca y voz; la diferencia con la rumba y el merengue campesinos radica en que se hace con tres guitarras (marcante, acompañante y puntera), la guacharaca y la voz también están presentes, y la guitarra acompañante puede ser reemplazada por el tiple. De acuerdo con lo observado en el trabajo de campo se puede afirmar que si acogemos la denominación de “músicas andinas centro-oriente”, esta comprendería los siguientes aires: torbellino, guabina, rumba criolla, rumba campesina, merengue campesino y música carranguera. Todas estas expresiones aún se mantienen vivas, solo que en diferentes contextos.

La música carranguera, al igual que la ruana, arroja el transcurrir de la vida campesina

Desde el punto de vista estructural, la música carranguera no es complicada, sin embargo, en cuanto a su interpretación, se alcanzan niveles de ejecución virtuosística. Su aspecto formal ha sido trabajado

por Moreno (2010), quien afirma que las piezas tienen el diseño estructural de la forma llamada *cancción*, con una introducción, una sección estrófica y una sección de estribillo, las cuales se alternan hasta agotar el texto; en medio de dichas secciones se presentan unos interludios y termina con una sección de cierre. La sencillez de los elementos que constituyen esta música y sus niveles de redundancia facilitan su recordación; por su carácter alegre es propicia para acompañar los eventos en que el baile es uno de sus protagonistas. Aunque hoy en día la sección de la introducción puede ser de carácter libre y contrastar con las melodías de la estrofa, según Moreno, por lo general consiste en la “versión instrumental del tema de la canción o una variación de un motivo melódico de la estrofa o del coro”. Con respecto a la extensión de cada una de las secciones, este mismo autor afirma que la introducción puede durar entre 24 y 32 compases, la estrofa 32, el estribillo entre 8 y 16 y los interludios 16 compases (p. 20). En lo que tiene que ver con las marchas armónicas, esta música no se diferencia de otras músicas populares en las que se usan acordes básicos de tónica, subdominante y dominante, sin embargo, se pueden encontrar giros modales⁷ y, debido a que algunos de los músicos que conforman las agrupaciones carrangueras han transitado por el ámbito académico, la armonía se ha ido nutriendo con elaboraciones más sofisticadas. Moreno (2010) describe el movimiento armónico más usado de la siguiente manera: a) estrofa: I - V7 - I o I - IV - I - V7 - I; otra variante para la estrofa es: I - V - V7/IV⁸ - IV - I - V7 - I; b) en los estribillos, generalmente se hacen los mismos dos primeros movimientos mencionados para las estrofas o simplemente V - I (p. 15).

Los antecedentes de la música campesina pueden remontarse a la época de las “murgas” de los años cincuenta, que era una forma de llamar a los conjuntos musicales veredales, explica el músico Álvaro Suesca. Dice, además, que en esa época no se utilizaba el requinto para llevar la melodía sino que se tocaba la guitarra puntera chiquinquireña con el grave chiquinquireño que era una especie de tiple pequeño que tenía una joroba (fabricación de los constructores de instrumentos musicales Norato). En la siguiente copla, Suesca habla de cómo era la conformación de la murga:

7 Un ejemplo de esto es la canción de Jorge Velosa *Vengo de Iguaque* (mixolidio) que puede apreciarse en <https://www.youtube.com/watch?v=ChNCITOH2zk>.

8 En el libro de Moreno aparece I7, pero para mayor precisión se cifra de esta manera.

Cirilo, Cleto, Cornelio, Beto, Pascasio y Cunsio son los del son, alegre murga de mi vereda, fue mi abuelito su fundador, al son del grave chiquinquiré, de la puntera y el guitarrón, chucho, dulzaina y la pandereta, y un buen coplero y un cantador.

La murga organizada por el abuelo del maestro Suesca se llamaba *Los chiflamirlas*. En ese entonces no había equipos tecnológicos de reproducción musical y eran las murgas las que amenizaban las fiestas. A propósito el maestro Suesca dice en una de las entrevistas para la presente investigación:

En esos tiempos ni que vitrolas, ni grabadoras, ni “picadiscos” (*sic*), era la murga la convidada por novios, suegros, también padrinos y se formaba que bailoteo y hay mi palabra pa’recordar que hasta cojitos y tullidiitos se levantaban para bailar, en todas las fiestas de San Isidro, San Agapito y San Agatón, Santa Cesilia, San Pedro y Pablo, Santa Rita y San Pascual Bailón. Si no había murga no había jolgorio, si no había murga no había función, ¡viva la murga *Los chiflamirlas*!, decía la gente con emoción.

En la mencionada copla de Suesca se alude a varias celebraciones religiosas, estas festividades fueron escenarios en los cuales se desarrollaron estas expresiones musicales, y han servido, hasta nuestros días, como medios a través de los cuales los niños y jóvenes despiertan su interés por aprender a interpretarlas. Una de las más emblemáticas, la de San Pascual Bailón, es una tradición que se mantiene aún viva en diferentes veredas en las cercanías de Sogamoso. Marcos Pérez, un músico de la vereda de El Crucero, cuenta cómo su interés en la música nació de escuchar tocar a las agrupaciones en las fiestas de San Pascual Bailón y hace referencia a la existencia de una casta de músicos de “tradición san pascualera”. Marcos afirma que estas celebraciones, en la actualidad, se hacen de manera esporádica debido a que su costo se ha incrementado a tal punto que las familias ya no tienen presupuesto para llevarlas a cabo. La paulatina desaparición de esta tradición afecta a la supervivencia de las agrupaciones veredales debido a que este es un espacio en el que ellas son protagonistas.

Lilia Montaña (1970) hace un bello relato literario de la manera como se celebraba el baile de San Pascual y, en un apéndice, incluye la transcripción de la música que se ejecutaba en ese entonces para este evento, dicha transcripción es del maestro Blas Emilio Atehortúa. Con respecto a estas transcripciones, en el libro

no se aclara si esa era una música requerida para el rito o si solo se trata de un ejemplo en particular. En la actualidad, la música que se usa es variada pero el requisito es que sea instrumental, lo usual es que se ejecuten merengues y rumbas campesinas en el formato que usa guitarra puntera. Un grupo de músicos de Vélez (Santander) entrevistado dentro del proyecto, cuenta cómo se realiza en la actualidad este evento tradicional: según ellos, en la fiesta de San Pascual, el hecho de bailar es parte de la ofrenda, se baila como parte de la fe. Es una celebración en la que se usan atuendos especiales, dos niños se visten de ángeles (niño y niña), luego de rezar la novena de San Pascual y el rosario, los músicos comienzan a tocar música instrumental (no hay letras), siempre se baila sin dar la espalda a la estatua del santo, a la mitad de la pieza musical la niña vestida de ángel saca a bailar a otro par y luego el niño vestido de ángel saca a una pareja y así comienzan a participar todos del baile. Las parejas se alternan para bailar y tardan hasta la medianoche, en este momento se reza de nuevo la novena y el rosario, luego se tapa la estatua del santo y se descansa por una hora aproximadamente. A continuación, se reza otra novena y otro rosario y salen los ángeles a bailar de nuevo; este procedimiento de alternancia de baile vuelve a repetirse. Una de las poblaciones en las que aún se mantiene viva esta tradición es Morcá (Boyacá) y tal como sucedía en épocas pasadas, la fiesta puede prolongarse hasta por tres días.

En el relato de Montaña (1970) se describen algunas de las características de las agrupaciones musicales que participaban del baile de San Pascual y se resalta la importancia que ellas tenían en este evento:

En el patio alguien comenta:

—¡Llegaron los músicos!

Y por la ancha puerta del corral aparecen cinco o seis campesinos de diferentes edades, con la cara recién rasurada y los ojos enrojecidos por las frecuentes noches de desvelo. Llevan el tiple, la guitarra o la bandola, arropados bajo la ruana como a un niño pequeño. También traen la maraca y la guacharaca, confeccionadas por ellos mismos; los primeros instrumentos han sido comprados con ocasión de su asistencia a las fiestas de Chiquinquirá. Un inquieto grupo de rapazuelos se apretuja en torno de aquellos improvisados artistas, que harán las delicias de los bailarines y a quienes se prodigan especiales atenciones (p. 400).

Las agrupaciones veredales eran, y aún son (en los lugares donde prevalece la tradición), un elemento esencial en la mayoría de las celebraciones de carácter religioso. En el baile de San Pascual, los músicos tocan durante todo el evento y debido a la larga duración de este, a veces es necesario que se alternen diferentes agrupaciones. Según la descripción que hace Montaña (1970), la intervención de los músicos se inicia durante el rezo de los gozos en la novena para el Santo. Estos gozos hacen parte de la última sección de rezos que tienen como objetivo invitar a San Pascual a que haga presencia en la casa donde se está realizando el evento, la creencia consiste en que él llega, en forma espiritual, a abrir el baile. Montaña (1970) nos narra este episodio de la siguiente manera:

El anciano señor que ha ofrecido el baile, se inclina hasta el pequeño trocito del cirio que se ha colocado en la mitad del círculo hecho en el piso, con pétalos de flores, y, con el suyo, enciende el pequeño que está pegado al suelo. Se rezan los gozos de dos en dos, y entre cada interludio se toca una pieza de música. Como los gozos son diez estrofas en total, son cinco las intervenciones musicales, durante las cuales viene del cielo San Pascual, para “abrir el baile”. Si el pequeño trocito de cirio que permanece encendido en medio de las flores deshojadas, mueve, impulsado por el viento, su pequeña lumbre, es señal segura de que el santo ha recibido aquella ofrenda y, agradecido, viene a acompañar a todos aquellos fieles devotos suyos y a bailar en medio de todos ellos, para que después, todos lo imiten (p. 407).

Según varios músicos de la región, en la actualidad la música que se prefiere para los bailes de San Pascual es del género merengue campesino. Montaña (1970) hace referencia a que se interpretaba una “música antigua” que ha sido compuesta por los mismos campesinos y que según la autora, a algunas de esas piezas ellos las llamaban *Media manta*, *Manta entera*, *Madrugada*. También se interpretaban otros géneros de la música tradicional colombiana. Con respecto lo escrito por Montaña, se puede inferir que los músicos veredales hacían una apropiación particular, expresada en sus versiones singulares de lo que ella llama “música moderna”. A propósito afirma que “se prefieren joropos, guabinas, torbellinos, pasillos y bambucos, que ejecutan a su manera, con algunos cambios caprichosos” (p. 411).

Las transcripciones musicales de Atehortúa que se incluyen en el libro de Montaña (1970) son trece piezas que vienen denominadas con el nombre de “bailes”,

de la siguiente manera: *Primer baile*, *Segundo baile*, y así sucesivamente hasta el quinto; luego vienen los bailes de los angelitos: *Primer baile de los angelitos*, *Segundo baile de los angelitos*, estos también son cinco; luego vienen el *Baile de la niña y el dueño de la casa*, el *Baile de los ancianos* (los dueños de casa), y termina con el *Baile final*. En el documento no hay información sobre si estas piezas corresponden a la música compuesta por los campesinos mencionada por la escritora, de todas maneras, se trata de una música que contiene las características de torbellinos, bambucos y guabinas. Sin embargo, no se puede afirmar lo anterior de manera contundente, ya que la escritura musical es apenas una guía y, en este caso, no da cuenta de su interpretación. El orden de ejecución de esta música corresponde al protocolo que se sigue en la secuencia de los bailes propios del rito. Las danzas que se interpretaban tenían un carácter zoomorfo, imitaban movimientos y describían situaciones relacionadas con animales; debido a esto recibían nombres como *El baile de la perdiz*, *El baile del conejo*, *La gallina y el zorro*, *El gato y el ratón*, *La palomita y el gavián*, *El pollito y la comadreja* (Montaña, 1970, pp. 424-426).

El baile de San Pascual ha sido un escenario en el que los músicos campesinos han logrado desarrollar un estilo de música característico que es producto de la conservación de cierto repertorio original, de la incorporación de la música tradicional colombiana y de la apropiación de otros géneros populares, todo esto transmitido a diferentes generaciones mediante la oralidad. Los músicos campesinos adoptan con facilidad músicas que suenan en sus ambientes, que viajan de un lugar a otro sin respetar fronteras, responden rápidamente a lo cambiante de los gustos y apreciaciones, tanto propias como las de sus públicos. Estas actividades religiosas no se someten estrictamente a los cánones de la Iglesia católica, de hecho, no es común que se baile durante la celebración de una misa, y tampoco lo es, que se interprete música campesina dentro de la iglesia; sin embargo, el pueblo campesino la ha convertido en parte de sus ritos espirituales, y es así como aparece en las celebraciones de Navidad, durante los aguinaldos o en el evento llamado Misa Carranguera que se realiza en nombre de San José Obrero el 1º de mayo en diferentes parroquias de Cundinamarca en la que se incorporan tonadas e instrumentos típicos del género carranguero dentro de esta liturgia. Según los músicos campesinos, la relación entre música y religión es un factor que ha contribuido al desarrollo de la música campesina en el centro-oriente de Colombia. Además del caso del baile

de San Pascual, también es imprescindible mencionar el de las romerías. Según Ocampo (1977),

la romería es la expresión colectiva de las manifestaciones religiosas; en ellas, los “romeros” o “peregrinos” hacen la peregrinación al santuario, después de hacer el voto o promesa, que se presenta como garantía de los fieles para con Dios, si se obtiene el feliz suceso en alguna “gracia” que se pide.

Juan Pulido, habitante de Nuevo Colón (Boyacá) e integrante de la agrupación musical Pulido Son, se refiere a estas peregrinaciones y explica cómo viajaban las personas a pagar promesas por favores recibidos por algún santo. En estos viajes, afirma Juan, que se iban en los carros tocando utensilios que llevaban consigo, cantaban coplas percutiendo el tarro de la chicha, o la parte posterior de una linterna que era de material metálico y con una superficie conformada por ranuras, lo cual permitía que se usara como una guacharaca. Otros campesinos coinciden en sus historias con respecto a la presencia de la música en las romerías. En este sentido, cuentan que cuando no había carreteras y las peregrinaciones tenían que hacerse a pie, se tocaba música con instrumentos de cuerda y con instrumentos de percusión, estos últimos fabricados de materiales naturales de la región, como cucharas, carracas y chimborrios. Jorge Velosa (1983) narra con nostalgia

en las grandes romerías a Chiquinquirá, Chinavita, La Candelaria y otros lugares, el canto, la música y los bailes populares, siempre estuvieron presentes. Tal vez por eso y por ser cabecera de provincia, allí se establecieron algunos artesanos, maestros en la fabricación de instrumentos de cuerda, especialmente tiples y requintos que, según dicen las buenas lenguas, eran los más utilizados (citado en Serrano, 2011, p.136).

En su novela narrativa *Siervo sin tierra*, Eduardo Caballero Calderón se refiere también al uso de la música en estas peregrinaciones:

Más de quinientos promeseros de la Hoya del Chicamocha salieron aquella madrugada de la plazuela de la Hacienda [...] vestidos con la ropita de las grandes ocasiones, con talegos de avío en la mano y una ruana al hombro para envolverse si se presentaba el caso de dormir en alguna parte [...] los hombres llevaban el tiple o el requinto en bandolera, y las mujeres, con dos o tres corroscas

o jipas en la cabeza, arrastraban a sus niños de la mano [...] (citado por Serrano, 2011, p. 86).

En cuanto a la importancia que han tenido las romerías en el desarrollo de la música campesina, Nicole Ocampo (2014) afirma:

en medio de estas romerías por el territorio es que las músicas campesinas empiezan a consolidarse como una tradición que le canta a su tierra, a su entorno y a su tiempo. Campesinos y campesinas con sus tiples y guitarras entonaban sus tónicas y sus coplas, bailaban, comían y bebían chicha a lo largo de su peregrinaje de tal manera que guabinas y torbellinos, tonadas de los promeseros, se fueron consolidando como los géneros musicales por excelencia de esta región (p. 27).

En los últimos años, las reuniones familiares, las romerías, las fiestas de San Pascual y San Isidro y otras formas de circulación de la música campesina se han ido complementando o sustituyendo por espacios más públicos, más masivos como los concursos y festivales. También, los medios de comunicación, principalmente la radio, aunque en la actualidad con menos presencia que en los años ochenta, cuando apareció el éxito de Jorge Velosa, han contribuido a ampliar su difusión. La formación musical, que como se mencionó era espontánea en las veredas, hoy en día se hace en academias de las ciudades intermedias y pueblos, que los músicos experimentados crean para promocionar esta música y mantenerla viva, así como un medio de su propio sustento, incluso incursionando en niveles de formación universitaria, como es el caso de la Universidad de Cundinamarca. Esta música ha logrado conectar diversos escenarios de la vida de la región: la academia, entidades gubernamentales, organizaciones campesinas, medios de comunicación y la Iglesia. Desde estos estamentos varias personas se empeñan en promocionar e impulsar esta música representativa.

Campesinos y gestores culturales de la región sienten que hay una especie de invasión de otras músicas que resultan foráneas y esta es la razón por la que han emprendido la aplicación de diversas estrategias que les permitan fortalecer la preservación de su legado cultural, una de ellas son las prácticas pedagógicas de diferente naturaleza, otra es gestionar y organizar encuentros, convites y festivales con el afán de que las nuevas generaciones sigan interesándose en la música campesina.

En la música carranguera actual se puede identificar que los estilos vienen determinados por los medios en los cuales circulan y se expresan. Existe música para diferentes espacios de divulgación: la música íntima que circula en el ámbito familiar; la música de concurso; la música de festival y la música comercial. La música íntima sigue llenando los espacios familiares y está destinada al esparcimiento y al baile, no tiene requerimientos especiales por lo que recurre a elementos rítmicos y melódicos básicos y no necesita cumplir con ningún formato instrumental particular. La música de concurso requiere de lo virtuosístico que es un elemento necesario para impresionar al jurado, esto hace que los bajos de la guitarra marcante y los solos del requinto tengan una elaboración melódica más florida. Por otro lado, en algunos concursos se exigen ciertos niveles de autenticidad tendientes a la conservación de los estilos típicos de interpretación, por lo que no se permiten alteraciones en el formato instrumental.

En cuanto a la música de festival, esta tiene más libertad en lo que tiene que ver con el despliegue de la creatividad debido a que está destinada a entretener a una audiencia, por esta razón no existen los mencionados requisitos de autenticidad y de conservación que son indispensables en los concursos. La música comercial, por supuesto, responde a las dinámicas de mercado y en ella se experimenta con el ánimo de atraer público y de tener éxito con propuestas novedosas, es así como apropia elementos de otras músicas que han sido apreciados por los consumidores, como la incorporación de instrumentación electrónica. Un grupo que ha tenido éxito en el ámbito de la música comercial con una propuesta de fusión es San Miguelito de la ciudad de Tunja, que en sus producciones introduce instrumentos característicos de la música rock como la guitarra eléctrica, la batería, el bajo eléctrico y los sintetizadores.

Así como en sus comienzos, la música campesina de centro-oriente sigue siendo versátil y es muy difícil que se mantenga estática. Son muy loables los intentos de conservarla como patrimonio, de coleccionarla como un objeto de museo, pero atajar sus dinámicas resulta complicado. Esto es una contradicción, ya que es imposible retenerla. La música es sonido y ritmo que no se deja atrapar ni guardar. Como en los años cincuenta y sesenta cuando las murgas entremezclaban diferentes géneros en sus interpretaciones, en la actualidad surgen propuestas que contienen elementos de otras músicas como la tropical, el rock y el jazz. La facilidad que tiene esta

música de asimilar diferentes géneros y estilos musicales hace que sea un medio de encuentro intercultural, permite que traspase su territorio geográfico y se desplace por diferentes latitudes y cuerpos. Esta música se toca para ser bailada, “cuando no bailan los pies, bailan los corazones”, afirma el maestro Jorge Velosa, y es a través del baile que transita por los cuerpos, invade territorios, “es un agenciamiento [sic] territorial en los cuerpos” (Maldonado, 2007).

Mediante la incorporación de diversos estilos y géneros, la música campesina logra abarcar más espacio y hace presencia en un número mayor de actividades individuales y colectivas, conformando lo que Ramírez (2006) llama una “sociedad musical”. Es así como habita espacios familiares, religiosos, culturales y académicos, y transita además por los cuerpos de personas de diferentes edades, demarcando lo que en palabras de Maldonado (2007) sería su ritmo territorial. En estas prácticas y actividades en las que esta música hace presencia se generan discursos que contribuyen a fortalecer identidades, se construyen significados simbólicos que son propios de los grupos sociales que habitan el país carranguero, tal como lo afirma Ramírez:

la mediación de estas prácticas y su significado transita por un código, descifrable en su sentido preciso solo por la colectividad. Las prácticas, por lo tanto, son expresiones de argumentos visuales que se dirigen a la reconstrucción constante de la propia identidad (Maldonado, 2007, p. 250).

El campesino del centro-oriente de Colombia siempre viaja con su ruana y su música

La expansión de la música carranguera continúa por el mundo y ha sido apropiada por personas de otras culturas, no solo a partir de su escucha o consumo, sino también mediante su interpretación. Un ejemplo de esto último es el caso del grupo Sol Nacer del pueblo guambiano, o del grupo Los Chimborrios⁹ que tiene miembros de la cultura de los otavalos del Ecuador, otro ejemplo es el grupo llanero Arauko, que incluye en su formato instrumental el arpa¹⁰. ¿Cuáles son las razones para que ellos adopten esta música como suya? ¿Es posible que haya una posición política, de solidaridad con la comunidad campesina? ¿O se trata de la bús-

9 Su música se puede escuchar en este vínculo, <https://www.youtube.com/watch?v=R0PRASS7IBw>.

10 Su música se puede escuchar en este vínculo, <https://www.youtube.com/watch?v=vUw4FhX36sY>.

queda de llenar una posibilidad de mercado o por simple gusto, o de la combinación de estos tres aspectos?

Aunque en el imaginario público esta música se asocie con determinada región, lo cierto es que su influencia atraviesa una diversidad de culturas y territorios, y es una música viva. Sin embargo, esta masificación y la presencia de los medios electrónicos de reproducción han afectado la actividad de los grupos veredales, que ven reducidas sus opciones de actuación debido a la disminución de las celebraciones religiosas, y porque muchas personas prefieren hacer sus fiestas con un equipo de sonido antes que requerir de sus servicios. Algunos de estos músicos campesinos buscan realizar sus proyectos musicales con un ánimo comercial y se proponen grabar la música que producen, sin embargo, no encuentran eco en los medios radiales, que son la primera fuente de divulgación a la que tienen acceso. No obstante, hay grupos, sobre todo los que son más reconocidos, que ya se han lanzado a explorar la posibilidad de promocionar su música a través de la plataforma Youtube.

Interrogarnos por el origen de esta música campesina ha permitido hacer un viaje por los caminos que ella transita y conocer los cuerpos en los que habita; se encuentran bellos lugares y amables personas en las que el espíritu de la música campesina aún vibra. Al viajar por la región del centro-oriente de Colombia se percibe la importancia que la música campesina tiene como fuerza viva que todavía persiste, lucha, insiste y resiste, en medio de otras expresiones musicales más fuertes. Aún subsisten grupos veredales, si se pregunta a algún vecino si hay músicos en las cercanías, siempre responden con varias opciones: el de la casa que queda localizada en tal lugar es músico, allá en la otra casa se reúnen a ensayar. La presencia de la carranga no se limita únicamente al espacio de la vereda, esta es una música que expande territorios, se toca de manera indiscriminada tanto en Boyacá como en Santander, Cundinamarca, los Llanos Orientales y trasciende la frontera llegando hasta Venezuela y Ecuador, la ruana carranguera arropa así un amplio territorio. La simpleza de sus contenidos gramático-musicales no es un límite, no es una barrera para lograr el efecto que produce en las personas que la viven y la bailan. Finalmente, tratar de determinar lo que esta música es en su esencia no es tan importante como indagar sobre lo que ella hace: movilizar a todo un pueblo, al pueblo carranguero en torno a ella. Se trata de un conglomerado de personas con diversos intereses: gente que la crea, gente

que simplemente quiere bailarla, gente que está interesada en promoverla en diferentes espacios culturales, gente que busca enseñarla y aprenderla, gente que realiza diferentes actividades comerciales con ella y gente que quiere investigarla.

Referencias

- Amaya, C. (21 de julio del 2013). Congreso de la República de Colombia. Recuperado el 20 de agosto del 2015 de <http://www.camara.gov.co/.../5619-pl005-2013c-la-ruana-simbo-lo-nacional>.
- Cook, N. (2001). *De Madonna al canto greogoriano*. Madrid: Alianza.
- González, J. (2012). *La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX*. Pamplona: Universidad de Pamplona.
- Maldonado, J. (2007). El territorio musical de la humanidad. *Thémata* 39, 459-464. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/47628249_El_territorio_musical_de_la_humanidad.
- Montaña, L. (1970). *Mitos, leyendas, tradiciones y folklore de Lago de Tota*. Tunja: La Rana y El Águila.
- Ocampo, J. (1º de enero de 1977). Biblioteca virtual Luis Ángel Arango. Recuperado el 20 de agosto del 2015 de El pueblo boyacense y su folclor. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/pueboy/pueboy7a.htm>.
- Ocampo, N. (2014). *Las músicas carrangueras en la conformación de un territorio*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Ramírez, J. (2006). Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social. *Sociológica* (60), 243-270. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Serrano, C. (2011). *Imaginando con musiquita un país*. Bogotá: Fica.
- Squicciarino, N. (1986). *El vestido habla*. Madrid: Cátedra.
- Vanegas, T. (7 de marzo del 2015). Ruana y carranga. (L. Zambrano, entrevistador).
- Vila, P. (2002). Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos. *Cuadernos de Nación*, tomo: Músicas en transición. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Velosa, J. (1983). *La cucharita y no sé qué más: historias para cantar*. Bogotá: Carlos Valencia.

Arte y música como apropiación social del conocimiento en el proyecto regional Aprociencia



Por: Humberto Galindo Palma¹

Artículo de reflexión²

Recibido: 10 de noviembre del 2016

Aceptado: 12 de junio del 2017

1 Docente e investigador. Magíster en Musicología de la Universidad Nacional de Colombia. Autor de libros y estudios de género en música sobre compositores regionales del Tolima. Director de la colección de instrumentos musicales Mundo Sonoro y de la Fundación Cantatierra. Profesor asociado y coordinador de investigación y editor de la revista Música, Cultura y Pensamiento del Conservatorio del Tolima.

2 Este artículo se deriva de los informes elaborados para la consultoría y evaluación técnica de contenidos de arte y cultura para el proyecto “Implementación de una estrategia de apropiación social del conocimiento basada en innovación para la infancia, la adolescencia y la juventud del departamento del Tolima, Aprociencia”, formulado en el 2014 por la Universidad del Tolima para la creación de un centro de ciencia y parque interactivo con cobertura departamental. Dicho proyecto contó con el aval y financiamiento del programa de Ciencia y Tecnología Colciencias, la Gobernación del Tolima, y la asesoría del Conservatorio del Tolima. Para el análisis diagnóstico de los contenidos mencionados, se tomaron como referencia los productos entregados en la primera fase del proyecto, pertenecientes a los informes del equipo técnico conformado para el diseño de los temas para el componente Arte y Música de los autores Andrea Hernández Guayara, Óscar Díaz y Armor le Bihan.

Art and music as social appropriation of knowledge in the regional project Aprociencia

Para citar este artículo/To reference this article
Galindo, H. (2017). Arte y música como apropiación social del conocimiento en el proyecto regional Aprociencia. *Música, Cultura y Pensamiento* 7 (7), 18-35.

Resumen

El proyecto Aprociencia, formulado en el 2014 por un equipo de investigadores de la Universidad del Tolima, surge de la necesidad de creación de espacios interactivos dirigidos a la infancia, la adolescencia y la juventud del departamento del Tolima con coberturas local y regional, en el marco de la Política Nacional de Fomento a la Investigación y la Innovación Colombia Construye y Siembra Futuro. Este artículo evalúa los contenidos de arte y música diseñados dentro de la propuesta, a la luz de los referentes de museos interactivos y centro de ciencia de cuarta generación en que se ha concebido su implementación.

Palabras clave: museo interactivo, centro de ciencia, arte y música.

Abstract

The Aprociencia project, developed in 2014 by a team of researchers from the University of Tolima, arises from the need to create interactive spaces aimed at children, adolescents and youth in the department of Tolima with local and regional coverage, and falls within the National Policy framework for the Promotion of Research and Innovation Colombia Construye y Siembra Futuro (Build Colombia & Sow the Future). This article evaluates the art and music content designed within the proposal, in the light of the interactive museums and the fourth generation science center from which the project implementation has been conceived.

Keywords: interactive museum, science center, art and music.

Introducción

El proyecto Aprociencia fue formulado en el 2014 por un equipo de investigadores de la Universidad del Tolima en el marco de la Política Nacional de Fomento a la Investigación y la Innovación Colombia Construye y Siembra Futuro, la cual propende por la apropiación del uso del conocimiento para la modernización del sistema productivo y aumento de la competitividad del país con equidad (Colciencias, 2008; Conpes 3527, 3582). El proyecto partió de la necesidad de creación de espacios interactivos dirigidos a la infancia, la adolescencia y la juventud del departamento del Tolima con cobertura local y regional. A través de sus tres estrategias de innovación *Parque Interactivo*, *Maletas Didácticas* y *Aulas Interactivas*, Aprociencia integra las temáticas de música y arte; bioquímica, agua y minería; astronomía, robótica; agroindustria; matemáticas y física. Este artículo presenta los resultados del proceso de evaluación diagnóstica del diseño de contenidos museográficos de las áreas de música y arte, formulados en la primera fase del proyecto para su perfeccionamiento e implementación dentro de estándares de pertinencia y calidad concebidos para el proyecto, especialmente al considerar que las entidades museales y centros de innovación desempeñan un papel importante no solo en la preservación del patrimonio representado en sus colecciones, sino también en su responsabilidad de darle nuevos sentidos y significados para sus públicos, mediante dispositivos e innovación que conviertan al observador en un participante (Casalins y Miranda, 2012).

Hacia una cultura científica en la educación

La promoción de la cultura científica y la técnica, la divulgación de ciencias y el apoyo a la educación son principios propios de todo museo o centro de ciencia. Para estos fines, dichos centros desarrollan un tipo particular de educación basada en procesos que incorporan la enseñanza, la información y el entretenimiento de manera integrada y diferente a la de instituciones educativas convencionales. Uno de los aspectos que aportan mayor relevancia a los proyectos de museos y centros de ciencia actuales es la *interactividad*, cualidad que surge de manera privilegiada entre los museos universitarios donde se busca “poner al usuario en la piel del científico” o en condición de percibir “emociones científicas”. Desde esta condición inicial se plantea el modelo “glocal” como la posibilidad de articular el conocimiento universal con la realidad de cada lugar al brindarles a los visitantes una interactividad manual, mental y emocional a partir de referentes culturales propios (Tagüeña, Sánchez y Reynoso, 2006).

Las posibilidades de hacer efectivas las experiencias creativas del saber han llevado a replantear el papel de los museos en las sociedades contemporáneas,

como un entorno de múltiples reflexiones donde se permite la negociación y el surgimiento de nuevo conocimiento (Braendholt y Thorek, 2013). La distinción entre las entidades museales y los centros de ciencia se establece desde los enfoques y momentos que han marcado la evolución de colecciones con fines culturales y científicos. Así, los museos clásicos de artes y ciencias naturales, muchos de los cuales surgieron en ámbitos universitarios, se consideran de *primera generación*, por el enfoque expositivo-taxonómico de sus colecciones y de ilustración pasiva, sin permitir ninguna interacción al visitante. La *segunda generación* está representada por los primeros museos de ciencia que con la exhibición de aparatos y mecanismos en funcionamiento, inducen al visitante a la acción mediante demostraciones y actividades que estimulan el contacto con los elementos expuestos. La *tercera generación* corresponde a aquellos centros de ciencia que trascienden el énfasis en los objetos para desarrollar exposiciones sobre ideas o fenómenos en los que el centro de atención es la curiosidad del visitante y su capacidad de interactuar con las colecciones. Allí toma relevancia la experiencia lúdica del usuario siendo su principal característica la “intractividad”. La *cuarta generación* define los centros de ciencia que han surgido en el

siglo ^{xxi} con un claro propósito por la innovación y popularización de los últimos avances científicos y tecnológicos, diferenciándose de los museos tradicionales conservacionistas. El papel participativo del visitante en este tipo de centros plantea como característica un reto a su creatividad confrontándolo en la resolución de problemas del entorno (Lozano, 2005, p. 159; McManus, 1992).

Independientemente del contenido o generación a la que pertenezca una entidad museal o centro de ciencia, es una tendencia internacional actual la apropiación de buenas prácticas y la migración hacia una nueva museología mediada por los últimos avances de las NTIC. La adopción de estas herramientas obedece en primer lugar a la demanda misma de los usuarios nativos digitales que en su mayoría componen el público objetivo de dichas entidades. Por otro lado, la conformación de redes de colaboración entre la comunidad cultural y científica internacional ha acelerado los procesos en la democratización del conocimiento, la investigación y la generación de patentes sobre el uso social de los últimos avances tecnológicos, cuyo destino final de transmisión al público está implícito en los museos y centros de ciencia contemporáneos, cuya instancia internacional es el ICOM, entidad de la cual emana el Código Deontológico, al que se deben acoger dichas entidades en cumplimiento de sus propósitos misionales. Al asumir dicho código, no solo se está garantizando la existencia de los proyectos museales dentro de las leyes internacionales de protección y uso de patrimonio natural, cultural y científico, sino que se ingresa al circuito mundial de este tipo de entidades, aceptando el seguimiento y certificación por parte del ente rector en la filosofía universal que los rige: “Los museos tienen contraídas obligaciones especiales para con la sociedad por lo que respecta a la protección, accesibilidad e interpretación de los testimonios esenciales que han acopiado y conservado en sus colecciones” (ICOM, 2013). Por lo anterior, la membresía a redes internacionales afines a los enfoques de los centros de ciencia es una premisa que fortalece la innovación, la competitividad y el trabajo colaborativo, dinamizando su visibilidad y presencia en el universo de la oferta cultural y científica por fuera de su entorno local o nacional.

Contexto colombiano de la museología y su innovación

La historia museal colombiana ha sido eminentemente científica y se ha constituido a partir de expe-

diciones botánicas, de desarrollos en ciencias naturales y medicina, así como de patrimonios históricos culturales de diversa índole, siendo el más antiguo el Museo Nacional de Colombia (1823). Durante la primera mitad del siglo ^{xx} fueron creados por lo menos veinte museos nuevos hasta la constitución del Museo del Oro en 1939, otro de los referentes importantes para la nación. Para mediados de los años cincuenta, la expansión museal ya alcanzaba unas ochenta entidades distribuidas en las distintas regiones de Colombia, diferenciadas en sus temáticas y especialidades de tipo arqueológico, histórico y de artes, principalmente. Con la creación en 1984 del Museo de la Ciencia y el Juego de la Universidad Nacional de Colombia (Sistema de Patrimonio Cultural y Museos, 2007), se dio el inicio a un nuevo tipo de museos de tercera y cuarta generación, entre los que también se encuentran el Museo Interactivo EPM de Medellín y Maloka de Bogotá (López, s. f., p. 297). El surgimiento de más de trescientas entidades museales en todo el país motivó que la Ley General de Cultura de 1990 estableciera los primeros criterios para normativizar su funcionamiento, clasificación y políticas de acompañamiento a su gestión. La estrategia produjo la formalización de la Red Nacional de Museos que, a partir del Plan Estratégico 2001-2010, abrió las condiciones para que también se constituyeran redes departamentales de museos a escala regional con fines colaborativos y de representación en las políticas públicas (López, s. f., pp. 301-306). Una de las tareas fundamentales de esta política gubernamental ha sido establecer las tipologías de dichas entidades de acuerdo con sus temáticas, origen de financiamiento y campo de proyección.

Tabla 1. Tipología de los museos

Tipología temática

- Museos de arte
 - de Bellas Artes
 - de Artes Aplicadas
 - de Artes Populares
- Museos de antropología
 - de Historia
 - de Arqueología
 - de Etnografía
- Museos de ciencias
 - de Historia Natural
 - Centros de ciencia
- Museos generales

Tipología por origen de recursos, ubicación y exposición

- Públicos: presupuesto de gobiernos centrales, estatales o municipales.
- Privados o independientes: capitales privados, estrategias propias de financiamiento, forman parte los museos corporativos o industriales.
- Mixtos: presupuestos públicos y capitales privados.
- Universitarios: según la institución de enseñanza es público o privado, argumentos y colecciones afines a sus programas de estudios y las áreas de investigación.
- Comunitarios: apoyo del Estado en principio, operación y mantenimiento dependen de cada comunidad.

Tipología / Área de influencia

- Nacionales: caracterizan la cultura de un país.
- Regionales: aspectos característicos de un área.
- Locales o comunitarios: valores culturales propios de una localidad.
- De sitio: explicar aspectos destacados del lugar donde residen.

Fuente: grupo de investigación en Interfaces gráficas de la Universidad Pontificia Bolivariana. http://www.upb.edu.co/portal/page?_pageid=1054,41020768&_dad=portal&_schema=PORTAL UPB

Por otro lado, las acciones colaborativas latinoamericanas entre TIC y entidades museales como las presentadas recientemente en el III Encuentro Nacional y II Internacional de Comunidades Académicas (Rumbo, Bogotá, 12 y 13 de noviembre del 2015) plantean el desarrollo de la museografía actual: en Chile, a partir del trabajo en red para la democratización y el intercambio de contenidos entre auditorios, se viene trabajando la inclusión tecnológica de públicos utilizando drones como recurso para la interconexión simultánea entre distintas salas del país. Unida a esta experiencia, la existencia de la Red Latinoamericana de Museos y sus proyectos de narrativas en red multimodales permiten anticipar que el futuro de los museos es la educación (Lannes, 2015).

La música como objeto de exhibición

Los primeros trabajos científicos para el tratamiento y exhibición de la música corresponden en su orden al *Symtagma Musicum* (1619) de Michael Praetorius; la *L'Harmonie Universelle* (1637) del sacerdote y cien-

tífico Marin Mersenne y al *Gabinetto Armónico* (1723) de Filippo Bonanni, cuyos aportes han sido fundamentales para consolidar la musicología actual en el campo de la organología asociada a los museos especializados y centros de estudio del sonido como el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) (Galindo, 2009). En el contexto colombiano son pocas las iniciativas que se pueden referenciar en torno a la museología especializada en la música. Si bien el tema de los instrumentos musicales es transversal a los museos de tipo histórico o antropológico, de forma especializada solo se cuentan actualmente cuatro entidades en el país, correspondientes a la Colección de instrumentos José Ignacio Perdomo de la Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá), el Museo Organológico de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá) y las colecciones Alfonso Viña Calderón de la Universidad de Ibagué y Mundo Sonoro de la Fundación Cantatierra (Ibagué). Dichas entidades representan un patrimonio museográfico para la conservación, investigación y difusión de los instrumentos musicales con un enfoque etnográfico e histórico (Galindo, 2003).

Los avances de la era digital en el siglo XXI han impactado de manera importante el fenómeno de la música transformando los canales de acceso al usuario mediados por las TIC y que han dado origen a la industria de la música y el entretenimiento con la creación de dispositivos para su registro, producción y distribución masivos. De la misma manera, el desarrollo de nuevas vías de acceso al conocimiento como Internet, han abierto posibilidades a millones de usuarios en el mundo para conocer de primera mano las innovaciones de la música desde cualquier perspectiva. Tomando estos referentes, es claro que la música actualmente ocupa un lugar relevante en los campos de la innovación y que la socialización de dichos avances a la comunidad encuentran un lugar privilegiado en aquellos museos y centros de ciencia que la incorporen como tema de exhibición y experimentación con fines lúdico-científicos y culturales, entre los que se destaca el proyecto de parque temático interactivo musical Sama Sama (Rebolledo, 2015), que se estrenó en el 2012 en Tel Aviv y en noviembre del 2015 en Madrid, en el que participa un equipo de ingenieros y artistas entre los que se incluye el Circo del Sol.

Entidades museales y centros de ciencia en el Tolima

Aunque el Tolima cuenta en la actualidad con más de diez entidades museales, todavía no se tiene una

cultura de museos consolidada en el departamento. El Museo Antropológico de la Universidad del Tolima fue fundado en 1967 como el primer museo universitario tolimese, adscrito a la Facultad de Ciencias Humanas y Artes, Departamento Ciencias Sociales y Jurídicas³. El Museo de Arte del Tolima, entidad mixta, ha venido liderando desde el 2011 la Red Departamental de Museos del Tolima que integra colecciones e iniciativas localizadas en Ibagué, Prado, Honda y Mariquita. Estas entidades desarrollan principalmente exposiciones de tipo histórico, arqueológico, de antigüedades, de instrumentos musicales y cuenta con dos parques naturales o jardines botánicos⁴. Sin otros referentes distintos a exposiciones itinerantes presentadas en Ibagué por el Observatorio de Ciencia y Tecnología e Innovación Codecty (Ibagué, 2014), la iniciativa del proyecto Aprociencia se vislumbra como la pionera en constituir un programa de características de parque interactivo o centro de ciencia para la región, que integra tanto el concepto científico como el patrimonio cultural en sus contenidos. Este debe reconocerse como un proyecto que nace desde el ámbito universitario, con financiamiento mixto del orden nacional, lo que amplía sus expectativas de impacto local y regional.

Las iniciativas particulares de las reconocidas familias ibaguereñas Sicard y Melendro a finales del siglo XIX contribuyeron a consolidar la música y la formación artística que dio origen al Conservatorio del Tolima como una de las primeras instituciones de su tipo en el país (Villegas, 1962). Este valor cultural es un patrimonio social que incide directamente en la calidad de vida de los ciudadanos, al brindarles oportunidades de disfrute y conocimiento de su propia identidad regional. Ibagué ha sido reconocida como “capital musical” gracias a su tradición de más de un siglo fundada desde el Conservatorio del Tolima y proyectada a toda la región en múltiples procesos formativos y artísticos (Pardo, 1997). Por este antecedente se ha considerado la inclusión de la música y el arte dentro del proyecto Aprociencia, desde su concepción de centro de ciencia que aborda tanto la mirada científica como la cultural para la creación de sus contenidos y actividades, en coherencia con los antecedentes culturales de ciudad y de región, como uno de los factores estratégicos de desarrollo

trazados dentro de la política gubernamental Visión Tolima 2025⁵.

Referentes de análisis para el proyecto Aprociencia

Para la evaluación diagnóstica del componente arte y música del proyecto Aprociencia se establecieron puntos de referencia que parten de modelos museográficos reconocidos dentro de la disciplina por su eficacia en la estructuración preliminar de todo proyecto expositivo y del diseño de sus contenidos y estrategias de implementación (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, s. f.). También se consideraron los instrumentos de medición y clasificación de proyectos museales establecidos por el Sistema de Información Museal Colombiano (SIMCO), los cuales tienen vigencia nacional y servirán como guía para la futura formalización del proyecto dentro de dicho sistema. El soporte para este diagnóstico corresponde al informe y anexos presentados por el equipo técnico del Conservatorio del Tolima vinculado al diseño del componente del proyecto (Hernández, 2015).

Enfoque de guion museológico y museográfico

Los contenidos temáticos de *música y arte* como ejes integradores en el diseño del proyecto Aprociencia corresponden a la concepción de un museo o centro de innovación de cuarta generación, puesto en marcha desde los espacios *parque interactivo*, *maletas didácticas* y *aulas interactivas digitales*. Dicho concepto encuentra afinidad con la tendencia actual de muchos centros de ciencia, en los que convergen miradas desde lo global como lo local del conocimiento, definidas mejor como el enfoque glocal.

[...] los museos se ven ahora ante la necesidad de considerar su impacto educativo a nivel local a largo plazo, para lo cual es fundamental tomar en cuenta su contexto social, económico y cultural local, pero siempre dentro del marco global (Reynoso, Sánchez y Tagüena, 2005, p. 37).

El guion museológico del componente música y arte se fundamenta en las siguientes ideas fuerza para el visitante: 1) percibo y comprendo los fenómenos del sonido asociados a la acústica y a la música;

3 <http://www.ut.edu.co/academico/index.php/institucional/facultades-e-instituto-de-educacion-a-distancia/facultad-de-ciencias-humanas-y-artes/unidades-adscritas/museo-antropologico>.

4 www.museodeartedeltolima.org.

5 www.visiontolima2025.org.

2) descubro y reconozco valores regionales musicales representativos del Tolima (creadores, repertorios, certámenes, patrimonio organológico); 3) descubro la memoria e historia cultural del Tolima y su lugar en la historia del país, y 4) percibo y experimento creativamente desde las artes plásticas y la música (Hernández, 2015). La manera como se articulan los conceptos en el desarrollo del montaje están sujetas a los tres contextos concebidos para el proyecto *parque, maletas didácticas* y *software*, a partir de los cuales se construye el guion museográfico respectivo. Por tratarse de un proyecto en fase inicial, el guion museográfico aún no puede ser expresado de

manera definitiva y requiere de la reelaboración macro y micro de los programas del plan museal, antes de alcanzar su siguiente fase de implementación práctica. No obstante, en los componentes de arte y música ya elaborados es claro el énfasis de “interactividad” que orienta las actividades, así como el interés por comunicar el patrimonio histórico y cultural regional utilizando simultáneamente técnicas de la museografía clásica con herramientas de NTIC. En las siguientes tablas se sintetizan los aspectos diseñados hasta el momento sobre arte y música en cada uno de los espacios del parque interactivo.

Tabla 2. Diseño de contenidos de arte y música, proyecto Aprociencia

Sala de Pensamiento			
Actividad	Contenido temático	Mensaje	Ficha técnica
Vibramúsica	El mundo de sonidos: la naturaleza, la industria, la ciudad. Cada elemento vibrante produce una sensación que nuestro oído convierte en sonido. El material sonoro constituye la base fundamental de la música. Las vibraciones que capta el oído, el fenómeno físico de las ondas sonoras mecánicas.	La música está compuesta por ondas sonoras que pueden representarse en diversos materiales como arena, sal y aceite.	Fenómeno acústico. Incluye la participación de varios usuarios. Requiere dispositivos electrónicos como generadores de sonido y parlantes.
Espacio de DJ	Los DJ (<i>disc jockey</i>). Los usuarios podrán realizar diferentes técnicas que utiliza el DJ como el <i>groove</i> , el <i>breakbeat</i> y el <i>remix</i> .	Cómo se realiza una mezcla de música en la radio.	Actividad experimental sonora.

Sala de la Cultura “Llevo en mí el folclor tolimense”			
Actividad	Contenido temático	Mensaje	Ficha técnica
Artistas tolimenses (música, artes plásticas y visuales)	Los participantes se relacionan con los compositores de la región, que hacen parte del patrimonio de la región del Tolima.	¿Quiénes son los artistas más representativos del Tolima?	Sala con pantalla táctil para navegación del usuario. Contenidos basados en videos, fotografías, textos biográficos, narración y música. Dispositivos de audio e imagen.
Todos somos musicales (exposición de instrumentos de percusión)	Aires folclóricos del Tolima y la región andina centro-sur. Ritmo, pulso y acento. Instrumentos de percusión del folclor musical tolimense.	Cómo se interpretan los instrumentos de percusión de nuestra región.	Espacio lúdico experimental con instrumentos musicales tradicionales de percusión. Se utilizan además dispositivos como pantallas, audio y tabletas para guiar la actividad.

Espacios externos			
<i>Actividad</i>	<i>Contenido temático</i>	<i>Mensaje</i>	<i>Ficha técnica</i>
Muro magnético	Desarrollo del pensamiento espacial, coordinación figura-fondo y construcción de conocimientos, nociones, conceptos geométricos y la expresión artística.	¿Cuántas imágenes puedes crear?	Espacio mural lúdico experimental de teselaciones con figuras geométricas magnéticas.
Exposición Tolima Histórico	Exposición permanente de fotografías sobre la historia y patrimonio cultural del Tolima. Cabinas para escuchar grabaciones históricas sobre la música.	¿Conoce la historia del Tolima?	Sala de exposición fotográfica con dispositivos auditivos. Los contenidos se renuevan periódicamente.

Talleres			
<i>Actividad</i>	<i>Contenido temático</i>	<i>Mensaje</i>	<i>Ficha técnica</i>
Taller de fotografía	Técnicas básicas de fotografía.	Qué se debe tener en cuenta para tomar una fotografía.	Laboratorio de práctica del proceso técnico de la fotografía. Desarrolla temáticas alusivas al Tolima. Requiere equipo especializado de fotografía y de digitalización de imágenes.
Taller de danza contemporánea y danza folclórica	Pasos de los principales ritmos de las danzas típicas tolimenses, pasos básicos de géneros actuales.	Danza, cuerpo y vida.	Actividad lúdica grupal orientada por experto en danza. Requiere espacio y elementos de sonido adecuados a la actividad.
Taller de grafiti	Técnicas básicas de pintura. Técnicas y uso de aerosoles (aerosolgrafía).	Cómo se hace un grafiti.	Actividad de muralismo en espacio abierto. Requiere orientación de un experto y materiales de pintura aerosol.
Taller de elaboración de utensilios con arcilla	Modelado y uso de la arcilla.	Cómo se construyen los utensilios de cerámica.	Actividad manual con material moldeable. Requiere herramienta, mobiliario y equipos especializados de la técnica de arcilla.
Concierto-taller Didáctico	Conciertos temáticos con breves explicaciones sobre los instrumentos utilizados y contextualización de las obras	Música para todos.	Actividad artística musical en vivo. Requiere espacio adecuado acústicamente y personal encargado de las producciones artísticas. El programa se renueva periódicamente.

Fuente: Hernández (2015).

Tabla 3. Maleta didáctica y *software*

Juegos de la maleta didáctica			
Actividad	Descripción	Requerimientos técnicos	Cómo se juega
Kit de construcción de instrumentos musicales	El usuario desarrolla habilidades de motricidad, en la elaboración de instrumentos musicales (lutería). Acercamiento a la interpretación de dichos instrumentos en su contexto musical. Se ofrecen cinco prototipos de instrumentos para armar con sus respectivas partes, con una guía de construcción. Se realizan juegos relativos a la interpretación de los instrumentos contruidos.	Materiales para el kit de cinco instrumentos tradicionales: chucho, puerca, tambora, cien-pies, zampoña.	Sistema de armado mediante guía ilustrativa y orientación de profesor o guía experto. Práctica musical de interpretación con orientador.
¿Qué sabes?	Juego de mesa, grupal, de competencia mediante escalera y tobogán representado por un teclado de piano, permite avanzar o retroceder hacia una meta.	Tablero de tela, reloj de arena, dado, fichas.	Los jugadores se rotan los turnos mediante el azar de los dados. Hacen actividades relacionadas con música (preguntas de habilidad, conocimiento, audición); según sus logros avanzan o retroceden.
Zoótrofo	Mecanismo de ilusión óptica basado en dibujos.	Zoótrofos, tiras de papel, hojas, lápices, borradores, plumones, micropunta.	Se parte de una idea preconcebida, se elaboran los dibujos, se montan en el zoótrofo y se aprecia el resultado.
Formas del sonido	Creación de patrones de ondas estacionarias formadas por una sustancia granular en una superficie plana; vibración de la voz humana.	Tarro, guantes, cartulina, bandas de caucho, bicarbonato de sodio, tijera, cinta de enmascarar.	Se construye el dispositivo y mediante la voz se activan las ondas sonoras produciendo las figuras respectivas con los gránulos de bicarbonato.
Reflectógrafo (experiencias de la imagen)	Mecanismo de reflejo de imágenes semitransparentes para su reproducción mediante dibujo.	Reflectógrafo, dibujos, marcadores, instructivo.	Se arma el reflectógrafo. Se seleccionan los dibujos que se van a reproducir. Se aplica el mecanismo y se dibuja.
Perspectógrafo (experiencias de la imagen)	Aparato compuesto de un marco con vidrio y cuadrícula centrada que permite ver en perspectiva y dibujar sobre el vidrio.	Vidrio Sekurit, trípode, papel, papel calcante, lápices, lapiceros, marcadores, alcohol, tela, cinta de enmascarar.	Se arma el dispositivo. Se distribuyen los materiales entre el grupo participante. Se dibuja y fija la imagen mediante transferencia.
Papel modular	Técnica de papel plegado inspirado en el Origami, basado en el principio de modularidad (papiroflexia). El usuario arma estructuras geométricas por embalaje de poliedros a partir de plantillas impresas con imágenes relacionadas con la historia y cultura del departamento del Tolima.	Papel, patrones de corte, instructivo, regla, tijera, pegante, plumones, lápices de color.	Se seleccionan los patrones para armar. Se hacen los cortes y el plegado del patrón. Se arman las figuras. Permite trabajo en grupo para crear estructuras complejas.

Software			
<i>Actividad</i>	<i>Descripción</i>	<i>Requerimientos técnicos</i>	<i>Cómo se juega</i>
Escuchando al Tolima	Video descriptivo sobre música tradicional del Tolima. Incluye narración.	Guion de video, audios musicales, registro videográfico, fotografía.	Los usuarios pueden seleccionar desde una galería de videos distintos ejemplos musicales regionales.
Bailando con mi Tolima	Video descriptivo sobre danzas tradicionales del Tolima. Incluye narración e ilustraciones de trajes tradicionales.	Guion de video, audios musicales, narración, registro videográfico, fotografía.	Los usuarios pueden seleccionar desde una galería de videos distintos ejemplos de danzas y vestuarios regionales.
Músicos y compositores del Tolima	Galería de videos, biografías, narración y ejemplos musicales de siete músicos y compositores tolimenses representativos.	Guion de video, audios musicales, registro videográfico, fotografía de archivo, testimonios.	Los usuarios pueden seleccionar desde una galería de videos las historias de personajes representativos de la música en el Tolima.
Instrumentos musicales	Ventana de videos ilustrativos sobre la interpretación de los instrumentos musicales de la orquesta.	Guion de video, audios musicales, narración, registro videográfico, fotografía, hipervínculos.	Los usuarios pueden seleccionar desde una galería de videos e imágenes distintos ejemplos sobre la interpretación de los instrumentos de la orquesta.
Paisaje sonoro	Interfaz gráfica sonora compuesta por una escena y bibliotecas, sonidos y figuras seleccionables para crear asociaciones.	Guion de contenido, audios musicales, narración, registro videográfico, fotografía, hipervínculos.	Los usuarios pueden jugar a identificar y asociar escenas y sonidos desde una galería gráfica.
Tolima's Puzzle	Rompecabezas basado en el Tangram Chino usando figuras precolombinas, paisajes y temáticas de las tradiciones tolimenses.	No se especifican.	Los usuarios pueden jugar a armar rompecabezas y reconocer a través de ellos iconografía precolombina y elementos de parafernalia tradicional tolimense.

Diagnóstico

Diseño de concepto-contenido: en cuanto a su concepto y contenido todas las actividades corresponden adecuadamente a los propósitos de interactividad dentro de seis grandes conceptos estratégicos:

1. Acústica y la música vista desde las tecnologías actuales.
2. Apropiación de patrimonio cultural e identidad regional tolimense.
3. Creatividad y pensamiento espacial, de interactividad para las artes plásticas, visuales y musicales.
4. Descubrimiento por experiencias de fenómenos de física sonora y de la imagen.
5. Reconocimiento de prácticas tradicionales de construcción de instrumentos (lutería).

6. Interactividad a partir de contenidos culturales regionales por medios informáticos.

No obstante lo anterior, en ninguna de las secciones se indican alternativas de renovación o actualización de contenidos para lo cual se requiere mayor investigación y documentación así como un enfoque más universal de tratamiento. La actividad de los instrumentos musicales, por ejemplo, debería ampliarse a los demás grupos de instrumentos que hacen parte de la región. Estos serán necesarios en el momento de hacer representaciones integrales del fenómeno cultural, por lo que se debe considerar que el público objetivo puede ser más diverso que el destinatario al local o regional.

Las propuestas Escuchando al Tolima, Bailando con mi Tolima, Músicos y compositores del Tolima e Instrumentos musicales están concebidas como más

como videoclips que como aplicaciones o programas de *software* y no contemplan el uso de animaciones gráficas complementarias para su integración de contenidos. El concepto general de tipo expositivo informativo requiere un mayor desarrollo de las actividades y retos de conocimiento o lúdica para el usuario. Se recomienda delimitar sus enfoques o reestructurar solo dos propuestas: una entomusicológica y otra histórica. Las propuestas lúdicas y de aprendizaje deben definir claramente las actividades de interactividad del usuario. El *software* de instrumentos musicales está enfocado a la orquesta sinfónica, dejando por fuera el concepto universal de la música, por lo que se recomienda incorporar el concepto de músicas del mundo en su contenido o presentar el contexto histórico de la música universal a través de sus instrumentos. El Tangram requiere una mejor definición de sus contenidos temáticos considerando su concepto de armado de figuras con piezas lineales.

Para el taller de fotografía se debe considerar una referencia sobre su historia desde cómo se crea una fotografía análoga contrastada con la fotografía digital actual. El concierto taller requiere una programación que se renueve periódicamente. El taller de arcilla puede diversificarse además de utensilios, en réplicas de figuras precolombinas e instrumentos musicales como silbatos (ocarinas). El kit de instrumentos incluye como único instrumento melódico la zampoña que no pertenece al contexto cultural regional. Se recomienda su reemplazo por la flauta traviesa prefabricada en material natural o sintético. Y la inclusión de la esterilla que sí hace parte del contexto y utiliza materiales naturales de fácil acceso. Se deben especificar las normas de seguridad para los juegos que utilizan herramientas y objetos de potencial riesgo en su montaje.

El juego, ¿qué es? Es una adaptación del juego Escaleras y serpientes pero no describe adecuadamente el contenido de la actividad ni es claro en su componente musical. No se recomienda su implementación. Los experimentos físicos sonoros y visuales requieren una mejor conceptualización del fenómeno que representan para ser comunicados al usuario. El proyecto de papiroflexia está planteado en un nivel muy básico y se recomienda su desarrollo dirigido a la experimentación de réplicas de figuras que combinen el plegado y el armado de piezas y definir temáticamente las líneas (arquitectura, monumentos, estatuaria precolombina, fauna), ampliando los modelos por niveles de complejidad.

El programa de las artes plásticas requiere una mejor delimitación para su implementación, en particular, el módulo de cine regional; para ello se recomienda contar con la consultoría del cineclub del Museo de Arte del Tolima o de la Universidad del Tolima para su perfeccionamiento. Se deben programar exposiciones temporales para rotar los contenidos de la sala Tolima Histórico.

Infraestructura: algunas actividades están diseñadas para máximo cinco usuarios y deberían plantearse alternativas para grupos grandes, además de especificar el aforo, inventario y localización del mobiliario por áreas y dotación de dispositivos por cantidad de usuarios esperados. Se debe considerar el área de reserva para la conservación, mantenimiento y rotación de obras, la zona de reserva para administración y mantenimiento de equipos y programas. Es recomendable establecer los espacios de trabajo y conservación de las maletas viajeras, según su destinación a instituciones educativas, bibliotecas o zonas rurales.

Planos: la propuesta requiere planos físicos y acústicos, entre ellos de 1) circulación, 2) iluminación, 3) instalaciones eléctricas, y 4) de dispositivos de audio y video. La instalación de dispositivos de audio para las salas debe corresponder a altas especificaciones y relación de equipamiento para su adecuado funcionamiento y aislamiento en relación con otras salas. Se requiere un plano de recorrido para las salas, teniendo en cuenta la disposición de obras, dispositivos de audio y video y mobiliario. La sala de instrumentos debe considerar el área de exposición diferenciada del área de prácticas. Para el taller de fotografía deben diferenciar sus áreas entre laboratorio y estudio con sus especificaciones de mobiliario y dispositivos. El taller de danza requiere planos y diseño para montaje de espejos, pisos en madera y sistema de audio ambiental. Se deben concebir los diseños de embalajes a partir de la imagen corporativa y estandarizar los planos de diseños de armado de los mecanismos de experimentos y del kit de instrumentos. Se recomienda el uso de pantallas personalizadas además de los elementos de infografía en las salas (véanse Museo del Caribe o Museo del Oro).

Seguridad: para todo el proyecto en su ejecución se deben especificar las condiciones de seguridad en salas. Algunos talleres experimentales deben considerar el uso de elementos de protección para los visitantes. Se deben establecer las normas de seguridad por el uso de herramientas.

Infografía: la infografía requiere mayores referencias para implementar los contenidos, diferenciando entre 1) la infografía de salas, 2) los guiones para apoyo audiovisual, 3) el material impreso, y 4) el material promocional en redes y página web. Se debe elaborar una mejor infografía sobre el muro magnético (referente histórico de Escher) y diseñar o adquirir una mayor variedad de actividades dirigidas a la participación grupal. Hay que documentar y referenciar el contenido de todos los talleres para producir su infografía y sus respectivos materiales de apoyo como folletos y videoclips didácticos.

Es necesaria la infografía en los manuales de elaboración y uso como en las propuestas alternativas de uso didáctico de objetos e instrumentos de exhibición, así como en las maletas viajeras. En especial, se recomienda una mayor elaboración de contenidos explicativos de los fenómenos físicos representados adaptados para los distintos soportes de comunicación (guías impresas, CD tutoriales, web). Es indispensable producir infografías en otros idiomas para la página web y materiales impresos, así como es prioritario el diseño de ayudas alternativas para usuarios en condición de discapacidad.

Imágenes: el proyecto requiere un banco de imágenes propio que debe ser elaborado y registrado o, en su defecto, adquirido con los derechos de uso respectivo. Los materiales de imagen deben ser de alta resolución y debe gestionarse su adquisición con fondos patrimoniales históricos para uso del parque. En particular, son necesarios estos materiales para la exposición Tolima Histórico, el taller de fotografía y su edición en alta resolución debe pensarse para uso tanto impreso en gran formato como a través de medios audiovisuales. Es importante el diseño de diagramas o interfaz gráfica del *software* y las animaciones 3D de objetos o contextos incorporados a este.

Audios: no se indica de qué manera se gestionan los archivos de audio requeridos para la propuesta de DJ, ni se informa cuáles serán sus fuentes, pero se debe considerar la adquisición de dichos materiales de audio o preferiblemente su creación con destino exclusivo para el proyecto. Se recomienda implementar el sistema de audioguía para el usuario. El paisaje sonoro requiere de *software* de audio especializado que permita la integración aleatoria de sonidos. En general, se requiere producir o adquirir material de audio de tres tipos: 1) música interpretada, 2) narraciones, y 3) ejemplos de ambientes sonoros de la

naturaleza. El kit de instrumentos incluye actividades con música pero no se especifican sus fuentes ni mecanismos de reproducción. Para las salas patrimoniales sobre intérpretes y compositores, en lo posible, se debe considerar el uso de archivos sonoros originales preferiblemente de valor histórico (por ejemplo, Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional, Archivo Sonoro de la Radio Nacional de Colombia, colecciones privadas de emisoras locales). Dentro de la producción de audioguías se debe considerar la opción bilingüe.

Video: para la propuesta de DJ se sugiere la implementación de un video como apoyo a la guía del usuario, que debe producirse con destino exclusivo al proyecto. Los talleres de fotografía, danza y grafiti requieren edición de videoclips para apoyo en soportes digitales. Para el concierto taller se sugiere el montaje de animaciones por hologramas en tamaño real (véase Museo del Caribe). La exposición Tolima Histórico requiere soporte audiovisual para guía por medios digitales en las cabinas.

Soporte técnico informático: se requiere una mayor especificidad en cuanto a los requerimientos informáticos para la puesta en marcha de las salas y dispositivos como consola de sonido, periféricos y biblioteca de música. Parte de los procesos instructivos de armado de piezas o demostraciones científicas de los fenómenos físicos pueden ser producidos por animaciones 3D para su reproducción desde computadores, dispositivos móviles o la web. Se recomienda el diseño de líneas de tiempo animadas por medio de *software*. Se deben especificar los programas o plataformas sobre los que correrá el *software*. Es preferible producir tutoriales audiovisuales sobre cada una de las actividades de las maletas que podrán incluirse en los kits o subirse a la web para su consulta. Los talleres de fotografía, arcilla y danza podrían contar con animaciones 3D de sus procesos.

Derecho de autor: se deben gestionar los derechos de propiedad intelectual del material audiovisual y musical producido originalmente por el proyecto y el trámite de permisos de uso de contenidos con derecho de autor. Se recomienda contar con el acompañamiento de una oficina jurídica de la entidad para gestionar el registro de licencias y patentes de otros materiales, dispositivos y *software*, fotografías, diseños gráficos, música o materiales educativos de otros autores que fueran requeridos en el proyecto. Los experimentos como el zoótropo, cimática, juego de mesa pueden tener versiones ya registradas en

el mercado o en otras entidades como parques de ciencia, por lo que se recomienda producir materiales suficientemente originales para evitar plagios de patentes o, en caso de utilizar modelos protegidos, gestionar los derechos de uso. De no disponerse de obras de arte originales, se sugiere la adquisición de réplicas con autorización de uso.

El talento humano: la incorporación del talento humano idóneo y calificado es un componente sensible en el proyecto, por cuanto demanda de un equipo de investigadores y curadores para la renovación periódica de los contenidos. En consecuencia, el proyecto debe diseñar un programa e inducción para su personal, en especial, para la operación al público una vez estén en funcionamiento las salas, los talleres de experimentos y danza, así como los conciertos didácticos. Además del área administrativa, es necesario un equipo de expertos en diseño

gráfico, animación 3D, ingenieros de sonido y programadores que garanticen el diseño de contenidos y su renovación periódica.

Otros: se recomienda la elaboración de réplicas a escala de los experimentos Vibramúsica y Muro Magnético y una mayor implementación del componente interactivo desde la producción de animaciones digitales y materiales informativos como CD, folletos explicativos, postales y juegos para su comercialización en la Tienda del Museo.

Propuesta de rediseño de contenidos del área de arte y música

A partir del diagnóstico de la primera fase de contenidos, se propone una nueva estructuración para el diseño de los contenidos y actividades de arte y cultura, a partir de los guiones museológico y museográfico (tablas 4 y 5).

Tabla 4. Estructura técnica del Parque Interactivo Aprociencia

Contenidos	Criterios generales
Textos	Elaboración articulada del guion completo del centro. Estandarización de fuentes, colores, logos en todas las piezas (murales, fichas, módulos, catálogos, página web). Traducción a otros idiomas (inglés, francés) y braille. Implementación de códigos QR.
Imágenes	Producción de imágenes en diferentes medios y resoluciones. Registro de propiedad para adquisición de imágenes protegidas. Desarrollo de la marca institucional en imágenes.
Audios/videos	Realización de material de audio propio en distintos formatos (wave, mp3, mp4) legibles para distintas tecnologías. Creación/gestión de bancos de archivos audiovisuales para edición. Designación de unidad de medios (personal y equipos). Plan de adquisiciones, elaboración y renovación de materiales audiovisuales. Señalética: lenguaje de señas y para invidentes. Realización de audioguías para el visitante.
Planos	Elaboración de planos arquitectónicos, guiones museográficos, maquetas, levantamientos 3D.
Soporte técnico informático	Evaluación, presupuesto y adquisición de <i>software</i> licenciado. Programa de innovación para diseño de <i>software</i> propio. Capacitación al personal sobre el <i>software</i> del centro. Programa de seguridad protección de datos.
Propiedad intelectual	Política de propiedad intelectual. Registro de productos y materiales al DNDA.

Contenidos	Criterios generales
Tienda del Museo	Reproducciones en afiches de las unidades y experimentos del Centro Aprociencia. Camisetas, gorras, accesorios personales con la marca institucional. Juegos y miniaturas de réplicas de las actividades del Centro Aprociencia. Biblioteca, catálogos, postales relacionadas con las ciencias y artes del centro.

Fuente: el autor.

Tabla 5. Guiones museológico y museográfico del área de arte y música, Aprociencia

Sala de Pensamiento		
Actividad	Guion museológico	Guion museográfico
Vibra música	Temas y subtemas - El mundo de sonidos: la naturaleza, la industria, la ciudad. - Cada elemento vibrante produce una sensación que nuestro oído convierte en sonido. - El material sonoro constituye la base fundamental de la música. - Concepto de acústica asociado a la música y la física.	Textos - Murales en títulos (encabezado de sala) y párrafos de la biografía de Ernst Chladni (1809). - Descripciones del fenómeno observado. Palabras clave. Cédulas de objetos. - Señalética de seguridad. Instructivos para el usuario. Texto alterno en inglés.
	Contenido - Las vibraciones que capta el oído son la base para esta actividad en la que se observa el fenómeno físico de las ondas sonoras mecánicas representadas con materiales como arena, sal y aceite. - La música está compuesta por ondas sonoras y estas pueden representarse en diversos materiales.	Objetos - Generador de ondas. - Material granular. - Placas vibrantes. - Recipiente con líquido. - Versión análoga del experimento (opcional). - Arco de violín (opcional).
	Material expositivo - Textos murales. - Dispositivo del experimento. - Versión análoga del dispositivo (opcional).	Mobiliario - El módulo del dispositivo cuenta con una base y con mecanismos de seguridad y protección para el usuario. - Conexiones eléctricas ocultas.
	Apoyos - Animación digital del fenómeno (video). - Lenguaje de señas. - Audioguía.	Imágenes y audiovisuales - Fotos de Chladni y científicos relacionados. Se podrá comparar el fenómeno análogo como el del dispositivo mediante animación digital en pantalla o en directo. - Diagramas de las ondas (versiones originales Chladni). Fórmulas físicas.
	Otros Un personal de guía orienta la actividad y supervisa la manipulación preventivamente.	Área de exposición (sala múltiple) - El dispositivo se encuentra ubicado de tal manera que los usuarios puedan ser observados por otros visitantes mientras participan. - Se debe diferenciar la zona de circulación y transición a otras actividades de la misma sala.

Actividad	Guion museológico	Guion museográfico
Cabina del DJ	Temas y subtemas Los DJ (<i>disc jockey</i>) ponen música y mezclan sonidos grabados o digitalizados para la radio, producción musical o creación musical. Los usuarios podrán usar diferentes técnicas del DJ como el <i>groove</i> , el <i>breakbeat</i> y el <i>remix</i> .	Textos Murales: título de actividad. Relatos de la historia de los <i>disc jockey</i> . Líneas de tiempo. Palabras clave, nombres de estilos propios del género, cédulas en dispositivos.
	Contenido Cómo se hace una mezcla de música en la radio. Qué dispositivos se utilizan y cómo funcionan. Actividad experimental sonora.	Objetos Mesa de mezclas. Sistema de parlantes. Audífonos. <i>Ryder</i> de luces móviles. Avisos luminosos.
	Material expositivo Textos murales. Fotos de DJ famosos. Mesa de mezcla de DJ.	Mobiliario Módulos para instalación de mesa de mezcla. Soportes o anclajes para cabinas y luces. Tarimas y barras separadoras entre el <i>disc jockey</i> y el público.
	Apoyos Música, bancos de sonidos del dispositivo. Animaciones, efectos visuales.	Imágenes y audiovisuales Fotos de <i>disc jockey</i> famosos. Fotos <i>vintage</i> de discotecas famosas del mundo. Figuras holográficas sincronizadas con la música en pantallas de televisión (opcional).
	Otros Un personal de guía animador. Actividad de grupo con participación del público. Vestuario sugestivo para el usuario. Fotografía de colección (<i>selfies</i> grupales).	Área de exposición Sala múltiple. Aforo: hasta 30 personas.

Sala de la Cultura Tolimense		
Actividad	Guion museológico	Guion museográfico
Galería de artistas tolimeses (artes plásticas y visuales)	Temas y subtemas Conocer los principales representantes de las artes en el Tolima. Identificar los momentos y las obras destacadas de las artes plásticas visuales y sonoras del Tolima.	Textos Microbiografías, líneas de tiempo.
	Contenido Quiénes son los artistas destacados en la música tolimese. Qué artistas plásticos y obras representan la región. Cuál ha sido la historia de las artes visuales en el Tolima.	Objetos Réplicas y materiales de práctica para uso del visitante.
	Material expositivo Pantallas táctiles. Textos murales. Fotos de personajes. Obras de arte pictórico (réplicas).	Mobiliario Urnas. Cubos de exposición. Bastidores. Paneles. Bancas de descanso.

Sala de la Cultura Tolimense		
Actividad	Guion museológico	Guion museográfico
Galería de artistas tolimenses (artes plásticas y visuales)	Apoyos Personal guía. Audioguía.	Imágenes y audiovisuales Fotos murales, videoclips en pantallas personalizadas o de gran formato.
	Otros Control de iluminación y ambiental de temperatura y ventilación.	Área de exposición Señalética.
Música para los sentidos (antes todos somos musicales). (Una explosión de ritmo y percusión)	Temas y subtemas Espacio lúdico-experimental con instrumentos musicales tradicionales de percusión. Folclor musical tolimense y otras regiones de Colombia.	Textos Murales (títulos de la sala). Descripciones de animación para el participante. Tarjetones explicativos para los participantes. Cédulas de instrumentos.
	Contenido Aires típicos de las fiestas del Tolima y la región andina centro-sur. Ritmo, pulso y acento.	Objetos Juegos de instrumentos de percusión: tambores, placas, sonajas. Instrumentos de apoyo melódico armónico: clarinete, flauta, tiple.
	Material expositivo Textos murales. Instrumentos musicales de percusión y accesorios. Proyecciones de músicos y conjuntos tradicionales.	Mobiliario Disposición circular de cojines y bases para los usuarios. Módulo móvil para el almacenamiento y distribución de los instrumentos. Tarima central para el guía de la actividad. Amplificación de sonido.
	Apoyos Se utilizan, además, dispositivos como pantallas, audio y tabletas para guiar e ilustrar la actividad. Banco de sonidos pregrabados. Tapetes, cojines o bases para sentarse. Amplificación de sonido para el guía.	Imágenes y audiovisuales Reproducciones digitales de los instrumentos. Animaciones holográficas en muros en el tamaño real de los músicos tocando. Códigos QR para reproducir instrumentos virtuales en dispositivos móviles.
	Otros Dos personales de guía para conducir la actividad. Se realiza por sesiones de tiempo establecido que se repiten cada hora. Los participantes deben tomar la actividad en grupos según turno. Opcionalmente se puede implementar una versión experimental con dispositivos móviles. Registro de videos y fotos de colección de participantes.	Área de exposición Sala independiente tipo circular con capacidad para veinte participantes y público observador externo.

Fuente: el autor.

Programas de implementación

De acuerdo con el modelo propuesto para el diagnóstico y el plan de implementación del proyecto Aprociencia, se enuncia la metodología de programas que permite la puesta en marcha de manera estructurada de cada uno de los procesos macro del proyecto.

- **Programa institucional:** define el tipo de entidad responsable del proyecto según su constitución jurídica y sus funciones administrativas. Puede ser pública, privada, mixta, universitaria y, de acuerdo con ella, podrá establecer sus compromisos con la ejecución y administración de la entidad museal o centro de ciencia.

- **Programa de colecciones:** define los inventarios de la totalidad de las piezas, prototipos, obras de arte o artefactos que constituyen el objeto de exposición al público. Desde este programa se establecen las políticas de incremento, documentación, investigación y conservación de las colecciones. Cuando son entidades universitarias se articulan diferentes facultades y grupos de investigación en torno a temas afines desde la ejecución del proyecto.
- **Programa arquitectónico:** este programa se encarga de orientar y asesorar las decisiones referentes a la planta física del proyecto y la distribución de áreas e instalaciones requeridas para su funcionamiento y permanente actualización.
- **Programa de exposición:** corresponde al equipo de expertos curadores y diseñadores que establece los contenidos museológicos y museográficos, en alianza con el equipo de informática y arquitectura.
- **Programa de difusión y comunicación:** establece las estrategias para llegar a los diferentes públicos tanto dentro del centro de la ciencia como hacia la comunidad local, nacional e internacional. Define la generación de productos de divulgación y la realización de eventos promocionales para el fortalecimiento de la misión institucional del proyecto en la formación de públicos.
- **Programa de seguridad:** define las acciones y estrategias que conducen a garantizar la seguridad tanto física como de propiedad intelectual del proyecto. Define políticas de protección de planta física y mobiliario, normas de seguridad para personal operativo y para el público, política de pólizas y seguros de riesgo, licencias y patentes de propiedad por uso de contenidos y materiales protegidos.
- **Programa de recursos humanos:** establece y gestiona los perfiles y funciones de recurso humano necesario para la puesta en marcha del proyecto. De común acuerdo con las distintas áreas del centro de ciencia o museo, define programas de vinculación y capacitación para el personal técnico, científico y operativo del proyecto.
- **Programa económico:** establece las estrategias de gestión, administración y sostenibilidad

financiera del proyecto. Hace gestión de convenios interinstitucionales para el aprovechamiento estratégico de recursos de financiamientos públicos y privados, así como para la generación de productos de mercadeo derivados de las actividades del centro como Tienda del Museo, ferias y eventos académicos, certámenes y actividades culturales.

Conclusiones

La evolución del conocimiento científico e histórico universal ha necesitado desde siempre de entornos para socializar y compartir sus logros con el público no especializado, y para ello se han creado los museos y centros de ciencia que por sus características de origen, financiamiento y cobertura pueden impactar de manera lúdica en una comunidad, al abrir una ventana al patrimonio cultural y científico. La democratización del conocimiento es uno de los fenómenos más importantes del siglo ^{XXI} plasmado en el surgimiento e innovación de entidades museales y de ciencia que cada vez alcanzan un mayor grado de incidencia en la formación de públicos, gracias a su innovación y a la práctica de experiencias colaborativas en red. La existencia de entidades como el ICOM, que regula y acompaña este tipo de iniciativas es garante de la protección del patrimonio que se conserva y difunde con estos proyectos.

Colombia cuenta con iniciativas en la creación de parques tecnológicos y centros de ciencia que permiten convalidar nuevas iniciativas en el ámbito regional, focalizadas a valores patrimoniales particulares y diferenciadores. Para el Tolima, el papel que han desempeñado las instituciones de educación superior como la Universidad del Tolima, liderando iniciativas de apropiación social de conocimiento, han sido significativas para el proyecto Aprociencia, el cual no tiene otro antecedente en la región. Así mismo, las experiencias formativas y de construcción de identidad musical de Ibagué han sido un referente que actualmente permea todo el departamento y encuentra resonancia en iniciativas cultural y científico como las que se proponen en este proyecto.

En su primera fase, Aprociencia ha formulado un grupo de contenidos y propuestas de diseño de recursos en arte y música, para su implementación en la creación del parque tecnológico que lleva su nombre. Cada uno de sus componentes fueron analizados a partir de modelos internacionales aplicables a proyectos museales de cuarta generación como el

que se propone aquí. Las características particulares del componente de arte y música suponen la intervención de procedimientos técnicos y tecnológicos acordes con los estándares y a la normatividad actuales que garanticen su inclusión dentro de la red de entidades de este tipo a escalas nacional e internacional. Es pertinente que se incorporen acciones propias del sector museal y de centros de ciencias con experiencia en nuestro país y de Latinoamérica, mediante alianzas estratégicas que potencialicen sus objetivos. A escala regional son importantes las gestiones en políticas de ciencia y tecnología, en particular, para canalizar alianzas con programas como Tolima Vive Digital que tienen despliegue en municipios del departamento y comparten su misión. Desde el punto de vista académico, se requiere respaldar el proyecto en un equipo de expertos que generen contenidos y nuevo conocimiento, mediante la creación de laboratorios, centros de documentación y grupos de investigación transdisciplinar con capacidad de actuar en redes científicas afines al proyecto.

Referencias

- Braendholt, I. y Thorek, J. (2013). *Social learning spaces and knowledge producing processes*. Denmark: Danish Agency for Culture.
- Casalins, D. y Miranda, T. (2012). El museo del Caribe, un laboratorio para la primera infancia. *Revista Arte & Diseño*, 10 (2), pp. 53-60. Recuperado de http://www.uac.edu.co/images/stories/publicaciones/revistas_cientificas/arteydiseno/vol_umen-10-no-2/art_10.pdf
- Chladni, E. F. E. (1809). *Treatise on acoustics*, Robert T. Beyer (trad.). Basel: Springer International Publishing.
- Economou, M. (2004). Evaluation strategies in the cultural sector: The case of the Kelvingrove Museum and Art Gallery in Glasgow. *Museum and Society*, 2(1), 30-46.
- Departamento Nacional de Planeación. (2008). *Política nacional de competitividad y productividad*. Documento Conpes 3527. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación.
- Galindo, H. (2003). *Estudio y catalogación de la colección de instrumentos musicales Alfonso Viña Calderón*. Ibagué: Ceres, Coruniversitaria.
- Galindo, H. (2009). *Instrumentarium*. Las culturas tradicionales vistas desde el patrimonio musical instrumental. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), pp.99-111. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Hernández, A. (2015). Informe de junio del 2015. Implementación de una estrategia de apropiación social del conocimiento basada en innovación para la infancia, la adolescencia y la juventud del departamento del Tolima. Ibagué: Universidad del Tolima.
- International Council of Museums (ICOM). (2013). Código de Deontología del ICOM para los museos. Recuperado de http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_es.pdf.
- Lannes, P. (2015). El futuro de los museos es la Educación. *III Encuentro Nacional & II Internacional de Comunidades Académicas*. Red Universitaria Metropolitana de Bogotá, Bogotá.
- López, A. (s. f.). Política de Museos. Ministerio de Cultura de Colombia. Recuperado de <http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/politicamuseos.pdf>.
- Lozano, M. (2005). Programas y experiencias en popularización de la ciencia y la tecnología. Panorámica desde los países del Convenio Andrés Bello (p. 160). Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España (s. f.). Plan Museal. Recuperado de <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/pm/pm/presentaciones.html>.
- Ministerio de Cultura de Colombia. Sistema de Información Museos de Colombia (Simco). Recuperado de <http://simco.museoscolombianos.gov.co/InicioSesion?ReturnUrl=%2f>.
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2014). La conservación de las colecciones. Recuperado de http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/inventario_2014.pdf
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2014) El inventario de las colecciones. [En línea] Recuperado de http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/conservacion_2014.pdf

- McManus, P. (1992). Topics in museums and science education. *Studies in Science Education*, 20, 157-182. Recuperado de <http://www.tandfonline.com/toc/rsse20/current>.
- Sistema de Patrimonio Cultural y Museos. (2007). Memoria del Museo de la Ciencia y el Juego. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/5943/1/sistemapatrimonioculturalymuseos.20073.pdf>.
- Pardo, C. O. (1997). *Historia de una hazaña*. Ibagué: Pijao.
- Rebolledo, B. F. (2015, junio). "Sama-Sama": un viaje mágico a través de la música, el ritmo y el movimiento. ABC. Recuperado de <http://www.abc.es/madrid/20150603/abci-sama-sama-estreno-201506021658.html>.
- Reynoso, E., Sánchez Mora, C. y Tagüeña, J. (2005). Lo "glocal", nueva perspectiva para desarrollar museos de ciencia. *Elementos: Ciencia y Cultura*, 12(059). 33-41. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/294/29405906.pdf>
- Tagüeña, J., Sánchez, C. y Reynoso, E. (2006). El museo "glocal" y sus audiencias. En *Museos universitarios* (pp. 129-140). Berlín: Universidad de Humboldt.
- Villegas, H. (1962). *Reseña histórica del Conservatorio del Tolima*. Ibagué: Contraloría General del Departamento.

La evaluación formativa desde la concepción de Philippe Perrenoud: una experiencia en la clase de *Historia de la Música*

The Formative Evaluation from the conception of Philippe Perrenoud: An experience in the *History of Music* class



Por: Boris Alfonso Salinas Arias¹

Artículo de reflexión²

Recibido: 15 de noviembre del 2016

Aceptado: 15 de junio del 2017

Para citar este artículo/To reference this article
Salinas, B. (2017). La evaluación formativa desde la concepción de Philippe Perrenoud: una experiencia en la clase de *Historia de la Música*. *Música, Cultura y Pensamiento*, 7 (7), 36-47.

Resumen

Este artículo ofrece una aproximación a los postulados de Philippe Perrenoud, que plantea una mirada hacia la evaluación formativa, marco base para este trabajo. Se hace un ejercicio descriptivo de los instrumentos de evaluación utilizados en la asignatura *Historia de la Música I*, en las carreras profesionales ofrecidas en el Conservatorio del Tolima, para luego llevar a cabo una experiencia sobre la evaluación formativa de Perrenoud durante ocho semanas. A medida que se describe la experiencia, se resaltan las observaciones realizadas a los estudiantes, los instrumentos de evaluación, las reflexiones, las críticas y los comentarios tales como la disposición del estudiante ante un instrumento, la incorporación de la creatividad como elemento evaluable, el cambio actitudinal de los estudiantes y demás. Finalmente, se concluye con respecto a los aportes, pros y contras de la evaluación formativa en la asignatura, los cambios registrados por los estudiantes, el compromiso y el esfuerzo que envuelve al docente.

Palabras clave: historia, música, evaluación formativa, creatividad, observación.

1 Licenciado en Música del Conservatorio del Tolima. Magíster en Educación de la Universidad del Tolima, trabaja en diferentes proyectos de tipo social y comunitario de la Corporación IMA. basalinas@ut.edu.co.

2 Este artículo fue escrito durante el semestre A del 2015; sus reflexiones, críticas, análisis y conclusiones son producto del seminario de evaluación dirigido por la doctora Luz Stella García, curso dictado en el marco de la Maestría en Educación, Modalidad Investigación, ofrecido por la Universidad del Tolima.

Abstract

This article offers an approach to the postulates of Philippe Perrenoud, who proposes a review of the formative evaluation, which is the framework for this work. A descriptive exercise is carried out of the evaluation instruments used in the *History of Music I* course studied in the professional degree offered at the Tolima Conservatory, in order to then make an experience about the formative evaluation of Perrenoud over an eight week period. As the experience is described, observations are made to the students, including assessment tools, reflections, criticisms and comments such as the student's disposition towards an instrument, the incorporation of creativity as an evaluable element, the attitudinal change of the students, among others. Finally the conclusions are made regarding the contributions, the pros and cons of the subject's formative evaluation, the changes registered by the students, as well as the commitment and effort which also involves the teacher.

Keywords: history, music, formative assessment, creativity, observation.

Marco teórico

El teórico de la evaluación base para este trabajo es el docente e investigador Philippe Perrenoud (2008), su pensamiento se desarrolla en el libro *La evaluación de los alumnos: de la producción de la excelencia a la regulación de los aprendizajes. Entre dos lógicas*. Allí no hay un modelo ideal de evaluación sino una crítica profunda donde se discuten dilemas como ¿la evaluación está al servicio de la selección o al servicio del aprendizaje? ¿La evaluación es la base para clasificar, calificar, descalificar, segregar y aprobar al estudiante? Y, por tal, ¿da origen a la excelencia y el éxito escolar? A continuación se discutirán algunas de las ideas de Perrenoud que constituyen su propuesta base de pensar una evaluación con carácter formativo.

¿Qué es el fracaso y el éxito escolar?

Para Perrenoud (2008), el fracaso y el éxito escolar son realidades construidas socialmente, es la escuela quien las crea, les da fuerza de ley, ella certifica, selecciona, da decisiones de orientación. El estudiante fracasa o tiene éxito debido a que se le evalúa. Con la evaluación se crean normas, jerarquías e indicadores, las pruebas Saber —más conocidas como Icfes—, por ejemplo, segregar a los estudiantes dejando por fuera de la universidad pública a quienes no alcanzan un puntaje. Las prácticas de evaluación son aplicadas según la arbitrariedad del docente, instituciones y entes gubernamentales quienes establecen y aplican su concepto de excelencia. Entonces, ¿qué es la excelencia?

La evaluación busca medir y certificar la apropiación de un currículum, el cual está fragmentado por áreas de conocimiento, disciplinas y materias. Los textos legislativos señalan lo que se debe enseñar mas no lo que los alumnos están en condiciones de aprender y los programas le dan un margen amplio al docente, quien aplica su propio concepto de cultura y excelencia (Perrenoud, 2008). Ocurre, entonces, que en la escuela no se enseña todo lo que se evalúa ni se evalúa todo lo que se enseña, incluso no se enseña todo lo que figura en el programa. Muchas veces, lo que se evalúa es débilmente enseñado y resulta de aprendizajes obtenidos fuera de la escuela. En síntesis, no se evalúa lo que se cree evaluar. Todo esto hace que el concepto de excelencia varíe de una institución a otra, de profesor, año lectivo, clase, pero también del gobierno de turno³ y su política educativa —y evaluativa— de Estado; en realidad, se reduce a excelente a todo estudiante que obtiene buenas calificaciones construyendo a la vez su antagónico indeseable identificado por Perrenoud como el *fracaso escolar*.

¿Qué ocurre con los estudiantes frente al fracaso y el éxito escolar?

Para Perrenoud (2008), en la educación obligatoria hay estudiantes que no entran en competencia por la excelencia, no les interesa o no les importa; muchos no se esfuerzan porque dicen que entre más

3 En el caso de Colombia las políticas educativas, por lo general, han sido aisladas y transitorias ya que la prioridad del Estado se ha centrado en la guerra —durante décadas— dejándole a la educación un papel no protagónico.

entregan más les exigen y más esperan de ellos. Otros estudiantes dosifican sus fuerzas en función de las necesidades del momento y no se esfuerzan si no consideran que esto no les traerá algún beneficio, preguntan en clase si el tema que se está explicando aparecerá en la evaluación y de acuerdo con esto toman nota o deciden ignorar la clase. Hay estudiantes que no dan todo su potencial por evitar el matoneo de sus compañeros. Hay adolescentes a los que ni siquiera les importa ser buenos académicamente pues la escuela para ellos ya perdió el sentido, lo cual indica que el problema no es de conocimiento sino falta de actitud. Entonces, ¿quién puede asegurar que alguien que según la escuela es un fracaso, en la vida real sea una persona excelente o viceversa? ¿No pueden ser tachados de falsos los juicios de valor sobre excelencia y fracaso escolar? ¿Cómo saber si un estudiante brinda su capacidad plena o transforma el trabajo escolar en una rutina de memorización sin usar el razonamiento y la intuición pues esto —la memoria— se convierte en la facultad más importante en la mayoría de las evaluaciones aplicadas en la escuela?

Teóricos como Gardner (2011) han ilustrado las diferentes habilidades o inteligencias que poseen las personas que van desde las culinarias hasta las artes como la danza. Aun así, pese a entender que las formas de aprendizaje y las inteligencias son diferentes, se aplican las mismas pruebas evaluativas a todos, se estandariza la evaluación, como si se quisiera el mismo resultado de todos. Una equidad a la hora de realizar la prueba que crea una desigualdad en la enseñanza, pues todos no aprenden igual, todos no poseen las mismas inteligencias y habilidades.

Si se entiende que el éxito escolar es la obtención de óptimas calificaciones, ¿qué pasa entonces con los jóvenes apasionados por las artes que presentan pruebas de Estado en un país donde estas —las artes— se conciben como costura o relleno, algo sin importancia?⁴ ¿Será que la prueba genérica que se aplica por parte del Estado alcanza a medir las capacidades y el potencial artístico? y si las capacidades artísticas y creativas quedan por fuera de la medición, ¿son las artes un relleno en el currículo de la formación básica y media?

¿Qué tipo de sociedad se desea construir en una comunidad que excluye las artes del currículo escolar y de la evaluación educativa? ¿Son consideradas las artes parte del fracaso escolar? ¿Es correcto estandarizar una evaluación que incluya a toda la población y, a su vez, excluya diversas habilidades que no solo son importantes para la vida sino que nos hacen diferentes, creativos, soñadores y a la vez humanos, felices? Con todos estos dilemas vale la pena preguntar: ¿se podrá cambiar la educación sin cambiar la evaluación?

¿Qué propuesta hace Perrenoud?

Perrenoud propone una evaluación formativa, concepto acuñado originalmente por Scriven (1967) y madurado por Bloom (1971), pero que ha sido enriquecido a partir de los diferentes teóricos como Cardinet (1977), quien define a una evaluación como formativa si contribuye a la regulación de los aprendizajes del curso, con el ánimo de mejorar el aprendizaje de los alumnos, es decir, la evaluación es formativa si ayuda al alumno a aprender. Perrenoud (2008) cita a Astolfi con la frase *vuestro error me interesa* (p. 15), pues para él la evaluación formativa no es la que sanciona los errores sino que se esfuerza por comprenderlos y trabajarlos. El docente debe transformarse en un investigador en el aula, un investigador de tipo etnográfico que hace su trabajo *in situ*, que utiliza una serie de instrumentos, procedimientos y actividades que permiten observar cómo funciona el proceso de aprendizaje de los saberes.

La evaluación formativa replantea la forma de enseñar los saberes y de comprender por qué y cómo se produce el error; por tanto, la evaluación se une a la didáctica y se convierte en una herramienta para el aprendizaje del alumno y no en una forma de clasificarlo y segregarlo. Por lo anterior, Perrenoud (2009) plantea pensar en la evaluación como una observación formativa, transformándola no en un modelo ideal sino en una concepción filosófica, que entiende al docente como un investigador que a diario hace un trabajo de campo que le brinda una información valiosa, que de saberse interpretar y analizar, ayudará a mejorar la educación.

Contextualización

Una vez estudiados y revisados los distintos elementos de la evaluación formativa planteada por Perrenoud (2009), se vivió una experiencia de trabajo de campo en el Conservatorio del Tolima —institución de 110 años de existencia— en los programas

4 Es de resaltar que en Colombia las artes no son evaluadas en las pruebas de Estado Saber 11.

de pregrado de Licenciatura en Música y Maestro en Música, en una materia común denominada *Historia de la Música I*. Allí, el semestre dura dieciséis semanas y está dividido en tres cortes, los dos primeros de cinco semanas y el último de seis semanas. Al final de cada corte el docente tiene que subir las notas a la plataforma. El ejercicio se inició en el primer corte académico, durante la segunda semana de febrero del 2015 y finalizó la segunda semana de junio del mismo año. En el primer mes de trabajo se hizo una observación de tipo autoetnográfico que funcionó como diagnóstico, así como un análisis del Plan de Curso y del Plan Educativo Institucional (PEI) del 2015 de la institución. Con esto, se buscó identificar cómo se llevaba a cabo la evaluación y se encontró lo siguiente:

Los instrumentos utilizados para evaluar medían datos exactos en términos históricos que necesitan como principal habilidad la memorización, por lo general, estas pruebas no admiten reflexión ni opinión, aunque el currículo busca desarrollar las habilidades de expresión oral, comprensión lectora y contextualización; los instrumentos y rúbricas son escasos, se usan pruebas escritas las cuales son denominadas como *quiz*, parcial y examen escrito; la evaluación no es construida de manera colegiada, cada docente fabrica su propia evaluación; no se plantea para el aprendizaje sino para la medición-calificación y aprobación del curso; los estudiantes están más preocupados por establecer porcentajes de notas que en discutir el tipo de evaluación. El desconocimiento arranca por el mismo docente (en este caso quien escribe), que apenas deduce qué es la evaluación sin comprender todos los elementos que están en juego.

Además, el calendario escolar cerrado se convierte en un obstáculo para la retroalimentación, pues cuando el alumno conoce los resultados de la evaluación escasamente se cuenta con una semana para subir la calificación a la plataforma. El semestre continúa sin tiempo para reflexionar sobre lo anterior, lo que ya pasó queda archivado, petrificado en el mundo virtual donde se construye la hoja de vida del estudiante, se pierde la capacidad de modificar o cambiar algo, se convierte en lo inaccesible tanto para el estudiante como para el docente. Subir notas a la plataforma cada cinco semanas es otro mecanismo de estandarización, es una escala de medida

en tiempo y nota que representa una forma rígida del currículo, acorde con los sistemas de competitividad, producción y competencias. Asunto álgido de debate pero en el cual está inmerso el sistema educativo colombiano guiado por la educación por competencias y cuyo debate excede las finalidades de este ejercicio.

Cinco principios de la evaluación y su relación con el Conservatorio del Tolima y la cátedra de *Historia de la Música I*

A continuación se presentan a modo de diagnóstico, cinco principios de la evaluación educativa propuestos por Santos Guerra (2010), aplicados a las prácticas evaluativas de la asignatura *Historia de la Música I*:

1. Es preciso que la evaluación sea un proceso participativo: este principio no se cumple, al inicio de semestre se hace un acuerdo pedagógico general en el que poco se habla de la evaluación, la atención se centra en la calificación, los porcentajes de las notas y su equivalencia en la nota definitiva, así como en la hora de entrada y salida de la clase.

En esta experiencia se observó que los estudiantes están más preocupados por establecer porcentajes de las notas en los que las pruebas escritas no tengan mucho valor más que en discutir el tipo de evaluación, instrumento o método a emplear. El desconocimiento arranca por el mismo docente (en este caso quien escribe), que apenas deduce qué es la evaluación sin comprender todos los elementos que la integran. Así mismo, la participación del estudiante en este asunto es nula.

2. Para que la evaluación tenga rigor ha de utilizar instrumentos de evaluación diversos: los instrumentos que se utilizan son escasos, pruebas escritas que en su mayoría están recargadas de preguntas de tipo memorístico, y que se denominan con múltiples nombres como *quiz*, parcial y examen escrito, que en síntesis son lo mismo. Se plantean algunas habilidades que deben ser evaluadas como la expresión oral, la capacidad de comprender y explicar diversos elementos de la historia, pero se nota la ausencia de instrumentos que permitan medir esas habilidades como foros, ponencias y contra ponencias, discursos, elaboración de escritos, etc. Así mismo, aparecen algunas actividades enunciadas

como mesas redondas y actividades de audición musical pero sin estar ligadas a las habilidades u objetivos que pretenden medir, es decir, hay una desconexión entre el objetivo a alcanzar y el instrumento para medir si se alcanzó ese objetivo.

3. La evaluación tiene que servir para el aprendizaje: como tal, la evaluación no se plantea para el aprendizaje sino para la medición-calificación y aprobación del curso, no hay enunciados que formulen la necesidad de aprender de la evaluación ni por parte del docente ni del estudiante. El mismo sistema que se maneja en el conservatorio de calendario cerrado limita aprender de la evaluación, hay poca retroalimentación pues cuando un estudiante sabe cuál es su nota de corte, esta se vuelve definitiva por lo que no hay tiempo para hacer correcciones o mejoras, todo queda en un pasado que el estudiante debe superar rápidamente para ahora concentrarse en el nuevo corte académico. Sin embargo, el hecho de que la nota se convierta pronto en definitiva introduce un nivel de exigencia y compromiso adicional con la asignatura por parte del estudiante y del docente.
4. Es importante hacer metaevaluación, evaluar las evaluaciones: este punto es inexistente en el currículo y en la práctica docente personal se hacía más por asegurar la objetividad del instrumento a la hora de poder responder a los reclamos de los estudiantes al decir que su nota no es justa, que por mejorar la evaluación misma, es un asunto complejo pero que parece apenas obvio y es que ¿cómo puede mejorar la evaluación si esta misma no se somete a evaluación? Someter a evaluación las evaluaciones debe ser una práctica incluida en los tiempos y cargas laborales de preparación de clase tanto del docente — en su asignatura— como de los docentes en sus reuniones de área.
5. La evaluación debe ser un acto colegiado: en la institución la evaluación tanto institucional como docente se hace de manera individual, sin llegar a un consenso, sin siquiera socializarla con los demás, quizás por miedo a que los demás docentes sepan los métodos personales de evaluación e incluso a que los critiquen, juzguen o copien en caso de que una forma sea más exitosa ante los estudiantes, o también por desco-

nocimiento. Ante la disciplina o arte de evaluar, los docentes y la institución se quedan cortos, la evaluación se vuelve una misión individual, quizá deseable pero siempre obligatoria. Poco se habla de ella con los demás docentes. Seguramente habrá elementos propios de la profesión musical que influyen en la manera de construir la evaluación colegiada como, por ejemplo, el ego de todo artista, que le hace buscar los propios métodos sin escuchar o mirar a los demás.

El éxito y el fracaso escolar no solo envuelven al estudiante sino también al docente, están presentes, lo permean e incluyen en su discurso por medio de los procesos de evaluación docente, lo seleccionan y clasifican, convierten la profesión en un ejercicio permanente de competencia y, en la competencia, lo importante es llegar primero, ser el mejor. La evaluación docente no solo da continuidad laboral sino que también ofrece mejoras salariales.

Historia de la Música I. Ejercicio de evaluación según los parámetros y críticas de Philippe Perrenoud

La primera conclusión a la que se llegó al comenzar este ejercicio fue que se debía ver la evaluación como una constante de cada clase y no como algo al final del ciclo. Por tal, se hicieron evaluables diversas actividades y, al mismo tiempo, calificables en vista del poco tiempo disponible para subir notas, la pregunta: ¿se debe regular el aprendizaje o la actividad?, aún genera la inquietud de si se hizo y se sigue haciendo lo correcto o no.

El ejercicio se llevó a cabo en la asignatura *Historia de la Música I*, cuyos temas van desde la música de las antiguas civilizaciones hasta la fase final de la Edad Media. A este curso asisten estudiantes de tercer semestre de los programas Licenciatura en Música y Maestro en Música, dos pregrados de formación musical del Conservatorio del Tolima, que tienen enfoques distintos, siendo el primero de formación en docencia musical y el segundo de formación en interpretación de un instrumento. El curso estaba compuesto por un total de 25 estudiantes con el cual se trabajó en óptimas condiciones físicas y técnicas, pues la institución cuenta con amplios salones, equipos de proyección y sonido, instrumentos musicales, así como una clavinova o piano por salón.

Es de resaltar que las clases se hicieron en la sede tradicional del Conservatorio del Tolima, edificación declarada monumento nacional de Colombia mediante la Ley 112 de 1994, lo cual le da un plus invaluable a la asignatura y a la institución como universidad musical. A continuación se relata la experiencia de evaluación formativa que fue implementada en la asignatura mencionada desde el segundo corte —semana seis de clases— hasta el final del semestre —semana dieciséis—.

Primera semana de la experiencia: semana seis de clase

Como en el corte anterior se habían trabajado temas sobre la música de las antiguas civilizaciones, se decidió dejar una tarea creativa para verificar qué tanto se había asimilado la información del tema visto, por lo cual debían realizar una composición ceñida a la cultura que por grupos ya habían trabajado y hacer la muestra de esa obra musical en clase. Los resultados fueron interesantes, los grupos hicieron una muestra musical de buen nivel artístico, dos de los grupos asistieron uniformados con ropas y uno de ellos hizo una clara alusión al país que representaba, la India. Los grupos no solo asimilaban la información musical de cada cultura sino que pudieron crear una obra musical de acuerdo con esta información, los estudiantes manifestaron estar satisfechos con la actividad, la cual les permitió poner en práctica los conceptos teóricos que habían visto. Así mismo, se disfrutó una materia que de por sí puede resultar densa.

Segunda semana de la experiencia: semana siete de clase

En principio, la clase consistió en explicar cómo funciona el sistema musical de la Edad Media, para lo cual debían realizar una composición musical breve individual y entregarla en la partitura para la siguiente sesión. Luego, se empezó a trabajar un taller en clase con base en lecturas previas. Las preguntas eran abiertas en temas complejos como por ejemplo: ¿qué relación hay entre música y religión?, así como la elaboración de cuadros comparativos que les permitieran organizar la información. El taller fue resuelto en parejas y, mientras tanto, como docente, hacía una observación a los grupos en cuanto a lo actitudinal y la manera en que trabajaban en la clase; la mayoría había leído el material, otros tomaron los temas principales y buscaron en otras

fuentes, pocos no habían leído y, en consecuencia, se sentían en desventaja. La reacción tomada como docente ante los estudiantes que no habían leído fue precisar que la distribución correcta y organizada del tiempo puede hacer que tengan un buen rendimiento sin necesidad de trasnochar y correr al final de un periodo pues, de cierta manera, no hacer las cosas con tiempo lo único que hace es acumular el trabajo. A continuación se presentan apartes del taller:

1. ¿Qué rol cumplen las tradiciones religiosas en la conformación de las músicas del primer milenio después de Cristo?
2. Realice un cuadro comparativo donde manifieste el tipo de culto religioso, pueblo practicante, idioma hablado, características musicales y otros aspectos que considere importantes, del primer milenio después de Cristo.
3. ¿Está la música actual ligada a un culto religioso? ¿Cuáles pueden ser las razones que explican este fenómeno?
4. Realice un cuadro donde establezca los aportes de Guido de Arezzo.
5. Realice una cronología donde explique la evolución de la notación musical.
6. ¿En qué consiste la liturgia romana?
7. ¿Cuál es la estructura de la misa y el uso de la música en esta?
8. Mencione las principales características del canto llano.
9. Realice un cuadro comparativo con los géneros y formas del canto.
10. Escriba acerca de los músicos de la época (Taller de *Historia de la Música I*, Salinas, 2015).

Para desarrollar el taller, algunos chicos acudían a Internet por medio de sus celulares y otros discutían sobre las preguntas abiertas, principalmente, de tipo religioso. Se pudo observar que gran parte de los estudiantes pertenecen o pertenecieron a alguna iglesia cristiana por lo cual la pregunta que inquiere sobre la relación música-religión les llamó mucho la atención, de cierta manera, los llevó al contexto de su vida cotidiana. Muchos se iniciaron en la música

gracias a iglesias cristianas y algunos reconocieron que parte de su incursión en la religión fue gracias a la música. De aquí se puede decir que la evaluación no solo ayuda a saber si un estudiante ha preparado o no su tarea, sino también, que se pueden reconocer e identificar factores que son importantes en la vida de los estudiantes, como que conocieron la música gracias a la religión y a su vez fortalecieron el lazo religioso guiados por el gusto musical.

Se podría pensar que el legado religioso de la música de Europa central sigue vigente, unido desde la Edad Media a la fe cristiana. Sin embargo, no puede ser solo legado el identificar a la religión como un indicador de iniciación musical, pues esto puede sugerir distintas hipótesis como que los estudiantes no son apoyados en sus inicios musicales por sus padres, o que no tienen un ambiente familiar cultural rico en temas musicales. También, se podría pensar que el acercamiento musical en la escuela es pobre o nulo, ya que el sistema educativo colombiano no da la oportunidad de una formación artística musical que sea laica, propia de un Estado de derecho de una nación no confesional y a su vez multicultural.

Tercera semana de la experiencia: semana ocho de clase

Para la socialización del taller, cada grupo formuló tres preguntas; al azar, uno de los grupos debía responderla y se daba la oportunidad para que otro grupo le ayudara en caso de no tener la respuesta; al final se recogió la opinión de todos sobre la actividad y coincidieron en que era agradable poder discutir diferentes temas, hablar de cómo se utilizó la música como elemento de poder en diferentes culturas y momentos de la historia, y de cómo en la actualidad se sigue haciendo. Además, los estudiantes manifestaron el acierto de socializar las respuestas y discutir las, no solo entregar un trabajo sin saber si lo habían hecho bien o mal.

La mayoría de las preguntas que formularon los chicos eran puntuales y memorísticas, como por ejemplo: “indique cómo se llama el personaje que hizo tal cosa, cuál fue el aporte más importante de...”, en qué año pasó tal cosa...”, en esas ocasiones se les sugirió construir preguntas que llamaran a la reflexión, como: ¿por qué creen que la música es una herramienta de la religión?, ¿cuál fue el papel de los músicos durante la Edad Media?, ¿de qué y cómo vivía un músico en la Europa medieval? Después de socializar

el taller se proyectó un documental que explicaba la evolución de la notación musical, en esta algunos estudiantes se dispersaron con los celulares. Al final de la clase se recogieron los informes del taller y los ejercicios de composición que había dejado de tarea la semana anterior.

Cuarta semana de la experiencia: semana nueve de clase

En esta clase se hizo una prueba escrita de cinco preguntas abiertas que dieron espacio para el debate y la reflexión. Se observó que el estudiante se indisponne y cambia de actitud en clase cuando se enfrenta a una prueba escrita; particularmente, los estudiantes son ansiosos, pues a medida que avanza el tiempo y al ver que los demás entregan el examen, comienzan con afán a preguntar la hora y a escribir rápido para entregar lo más pronto posible. La mayoría de los estudiantes presentó la prueba en menos de 70 minutos pese a que se tenían destinadas dos horas para esta. Al final del examen se incluyó una autoevaluación guiada y se dio la opción de que cada estudiante anexara puntos que considerara convenientes.

1. Hable acerca de la notación musical, su evolución y el personaje histórico que dio un importante aporte en este tema. *4.5*
2. ¿Qué tipo de relación existe entre la música y la religión? *4.5*
3. Describa las características de las músicas existentes durante los primeros siglos de la edad media. *4.5*
4. Hable acerca del oficio del músico en el periodo histórico visto durante el semestre. *4.5*
5. Realice un escrito donde hable de los instrumentos musicales, músicos, tipos de composiciones y sistemas de afinación de los periodos históricos que se han visto durante el semestre. puede ser comparativo, reflexivo o analítico. *4.5*

A continuación se le pide que realice una auto evaluación guiada por unos ítems pre establecidos. Este proceso necesita de mucha reflexión y análisis, al final podrá escribir algunos ítems que considere son necesarios incluir.

Realice su auto evaluación cuantitativa según los siguientes criterios.

Criterio	puntuación
1. Puntualidad	5.0
2. Asistencia a clase (faltas, inasistencia)	5.0
3. Estudio oportuno de los materiales, tareas, etc. (extra-clase)	4.5
4. Entrega oportuna de trabajos y demás. (en las fechas establecidas y con lo acordado en clase)	5.0
5. Avance y evolución en los conocimientos y capacidades intelectuales. (proceso).	4.5
6. Participación en clase. (de forma oportuna y con aportes que enriquecen la clase)	4.0
7. <i>Creatividad</i>	4.5
8.	
Total: promedio de los ítems anteriores.	4.6

Figura 1. Instrumento de evaluación escrita y autoevaluación empleado en la asignatura *Historia de la Música I*

Fuente: el autor (2015).

Al analizar las respuestas se encontró que muchos no leen bien las preguntas, esto coincide con otros cursos en los que, por ejemplo, al incluir preguntas erradas, no se dan cuenta de los errores que tienen la misma formulación. También se encontró que, si bien las preguntas son abiertas, cerca de la mitad de los estudiantes dan respuestas demasiado concretas poco abiertas a la discusión. Los estudiantes están muy acostumbrados a las preguntas de memoria e incluso se sienten más cómodos este tipo de examen. Al preguntar en clase por qué entregaron los exámenes sin utilizar todo el tiempo que disponían, se corroboró con el diálogo que era un asunto de ansiedad. Manejar la ansiedad es una habilidad que no se enseña en clase y es una habilidad fundamental para los músicos, no solo para responder mejor una prueba, sino para el desarrollo de la vida artística en los distintos escenarios en los que un músico participa.

En las autoevaluaciones pocos anexaron ítems para la calificación, los que incluyeron ítems nuevos no

tenían una calificación buena en los anteriores y esos puntos adicionales respondían a actitudes de clase, como respeto por los compañeros. Una estudiante adicionó el ítem *creatividad*, bastante acertado teniendo en cuenta que dos de las actividades del curso tenían implícita esta habilidad, que es fundamental para cualquier artista, no obstante, fue la única estudiante que lo hizo.

Después de la clase se revisó el trabajo de composición, una pequeña obra musical inspirada en la era medieval. La sorpresa fue grata, no solo hicieron la tarea sino que la belleza estética de los ejercicios fue de un valor especial, en este sentido, se trató de escribir en cada una de las obras recomendaciones para hacer que sonaran mejor, aunque ese ejercicio es completamente habitual en el quehacer musical pero se debe resaltar que es acorde con el discurso de la evaluación formativa y no se había aplicado en la clase de Historia.

Score

El Timbre

Gua ñi na

[Composer]

Chord symbols: C, Cmaj, D, D, Bm, Em, D7, Bm, G, D, Am, Em, C, Bm, Bm, G, Em, Bm, A, F#m, Em7, F#m, Bm, A, G, F#m, Bm, G, F#m, Em7, Bm.

Handwritten annotations: Red circles around 'D7', 'Bm', and 'A'. Red text 'Baeóko.' below the third staff.

Figura 2. Ejercicio de composición de una estudiante de la clase Historia de la Música I, 2015

Fuente: el autor (2015).

El deseo de implementar el ejercicio de composición no fue ceñirse a las reglas estéticas y crear de forma específica en un estilo determinado, sino incentivar la creatividad de los estudiantes buscando utilizar los elementos históricos de la música como recursos para la creación musical. Esto se hizo en un discurso que busca que la historia no solo se quede en el pasado sino que sirva para proyectar el presente, comprender que la historia es conocimiento y como conocimiento se puede utilizar en cualquier actividad propuesta. El último ejercicio fue que cada estudiante evaluara el curso de manera anónima y libre, se observó que a escala general sienten que aprenden más cuando ponen en práctica y sienten la libertad de componer música a partir de lo visto en clase. Así mismo, hacen sugerencias para poder replantear el espacio donde se desarrolla la clase, hacer algunas salidas a museos o prácticas de campo y un mayor compromiso personal —como estudiantes— del curso.

De la quinta hasta la décima semana de la experiencia: semana diez a la dieciséis de clase

En el tercer corte, ante los buenos resultados, se incorporó como parte integral del curso el componente de creatividad para poder asimilar mejor las texturas musicales de cada momento histórico. Para adentrarse en la música de la Edad Media se construyó un extenso taller en el que los estudiantes debían hacer ejercicios creativos musicales; para ello se llevaron a clase diversos ejemplos de artistas que hacen música de esta época. En el taller se introdujeron preguntas que ayudaban a clasificar y a desnudar las técnicas utilizadas en este periodo histórico para culminar con un ejercicio creativo en grupos, en el que debían escribir la partitura e interpretarla en clase. El taller incluyó como guía páginas web que tuvieran texto, videos y audios en los que se explicaran las características de la música de la Edad Media, se entregó una lista de bibliografía disponible en la biblioteca del conservatorio y se entregó material digital. A continuación se anexan las preguntas del taller.

TALLER DE HISTORIA DE LA MÚSICA I

Tercer corte

Docente: Boris A. Salinas Arias

1. ¿Qué relación hay entre música y poesía durante la Edad Media? ¿Existen vínculos en la actualidad de esa relación?
2. Realice un escrito de media página acerca de los trovadores, troveros y juglares.
3. Mencione a nivel general las características de la monodia religiosa latina.
4. Realice un ejercicio de composición monódica acorde con lo visto en la unidad II, este ejercicio no necesita ser escrito pero debe ser interpretado en clase.
5. ¿En qué consiste la polifonía primitiva, que técnicas utiliza y cuáles son los intervalos considerados consonantes y disonantes?
6. Realice un ejercicio de composición medieval polifónico teniendo en cuenta las características técnicas tratadas en la unidad III. Este ejercicio debe ser escrito en partitura e interpretado en clase.
7. ¿En qué consiste el *ars Nova* y el *ars Antiqua*?
8. Realice un escrito de opinión sobre el tema La sombra de Pitágoras. Armonía, composición, ciencia y religión en la música medieval, cuyo enlace se encuentra en la página. <https://bustena.wordpress.com/2013/09/16/la-sombra-de-pitagoras-armonia-composicion-ciencia-y-religion-en-la-musica-medieval/>
9. Realice una composición teniendo en cuenta las características de la polifonía de los siglos XIII y XIV.
10. Haga un cuadro comparativo de los estilos compositivos tratados en este taller, donde pueda establecer similitudes y diferencias de las técnicas, acordes, texturas y otros aspectos que consideren sean importantes para comprender la música de este periodo.
11. Realice un cuadro donde pueda comparar los diversos compositores, lugar de procedencia, año en que vivió, estilo musical y aportes de los periodos tratados en este taller.

La actividad será socializada en clase (esto será una nota de la actividad), se entregará por escrito y en la clase siguiente se realizará la interpretación-socialización de los trabajos creativos. (Taller de *Historia de la Música I*, Salinas, 2015).

Al hacer la evaluación de los trabajos se notó responsabilidad en la elaboración del taller, los trabajos creativos contaron con alto nivel de compromiso e imaginación, todos variados en complejidad y belleza, con un valor artístico. Un grupo hizo una obra teatral de títeres en la que se contaba la historia de un caballero, un dragón y una princesa, musicalizado en el contexto medieval; otro grupo hizo una mezcla entre *rock* y música antigua manipulando creativamente las sonoridades medievales. Incluso, una chica que no pudo ensayar con ningún grupo hizo sola su trabajo y les pidió colaboración a otros estudiantes para que la apoyaron en su muestra.

La calidad de las presentaciones estuvo a la altura de cualquier muestra musical, los estudiantes se sintieron satisfechos de este tipo de evaluación y manifestaron que era mejor que el parcial escrito. Es de anotar que ante este tipo de evaluación hay muchos componentes adicionales que hacen parte del aprendizaje, como el trabajo en grupo, la empatía, la creatividad, la comprensión del momento histórico y su proyección en la actualidad, la capacidad de aprender rápidamente la música y los textos, así como imprimir una intención para tocar en público, la puesta en escena, la interpretación. Nótese que todos estos criterios de evaluación son difíciles de medir en un instrumento escrito.

Conclusiones

Hacer un cambio de la evaluación no es tarea fácil, pero el solo hecho de intentarlo mejora la actividad docente. La evaluación en este sentido sirve para recolectar información y entender cómo funciona el aprendizaje de los estudiantes, ayuda a tomar mejores decisiones con las actividades así como a reflexionar sobre los conocimientos que debería brindar la escuela o la universidad, como el manejo de la ansiedad y saber distribuir el tiempo en una prueba escrita. También se constató que este ejercicio consume más tiempo y más energía que una clase y evaluación tradicional, da mejores resultados pero demanda más esfuerzo, estudio y creatividad, más didáctica y, por lo mismo, más preparación.

El número de fallas por estudiante bajó, al pedirles a los estudiantes que hagan una evaluación del curso por escrito ellos manifestaron mayor satisfacción de estar en clase y son autocríticos al formular que deben ser más comprometidos; también se despierta más la participación de los estudiantes, aunque se debe seguir trabajando en este aspecto. Como experimento de clase, no se llamó a lista ni se pusieron fallas durante el semestre, esto como barómetro que permitiera establecer si por interés propio los estudiantes llegaban puntuales. Lo que ocurrió fue que en el primer corte casi todos llegaban a las 7:20 a. m. —la clase era a las 7:00 a. m.—, pero en el segundo corte los estudiantes fueron más puntuales. Desde luego, este dato no es contundente, pero permite pensar la asistencia y puntualidad de los estudiantes como una forma de medir qué tan emocionante es una clase y si despierta el deseo de aprender. La hipótesis es: si no existe un condicionante y la clase es emocionante, el estudiante no debería llegar tarde.

Por otro lado, al hacer los ejercicios creativos los estudiantes no solo los hacen sino que disfrutan del aprendizaje, son capaces de plasmar estéticamente las características de la época y reproducirlas a la hora de crear música. El aprendizaje en este caso alcanzó un nivel significativo. El reto aquí es poder seguir creando situaciones de aprendizaje que incorporen la creatividad y articularlas con los contenidos de los diversos cursos, arriesgarse a probar nuevas actividades y esto obviamente incluye el equivocarse, tener la capacidad de arriesgar y evaluar las actividades para aprender del error. Aprender del error, como lo entienden Anijovich y González (2011), es encontrar la oportunidad en la equivocación y el fracaso, el músico se enfrenta cotidianamente con una fobia al fracaso artístico y personal, pues se vive a la sombra de los grandes músicos de la historia: la sombra de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin y muchos otros que hicieron lo que pudieron en su momento pero que son idolatrados como figuras cuasimíticas que habitan en el Olimpo, un Partenón de la música.

Se configura una visión perfeccionista de la música en la que el error es sinónimo de fracaso mas no de oportunidad, esto se extiende y contamina la educación musical, se genera como fenómeno y se configura y perpetúa como parte del currículo oculto. Aprender del error abarca un cambio de la menta-

lidad perfeccionista y condenatoria típica del fanatismo religioso, comprende una liberación ideológica del imperio del ego y de la frustración artística. Con todo esto, lograr un cambio en la concepción que tienen los músicos del error no es tarea fácil. ¿Cuántos músicos asisten a un concierto sin estar pendientes de los errores de interpretación y centrados en la belleza de las obras? ¿Cuántos músicos se suben a un escenario sin miedo a equivocarse y a ser juzgados por sus colegas por los errores que puedan cometer en el concierto?

Los músicos son profesionales que buscan un alto grado de desempeño en su oficio, lo que los lleva a tener un alto nivel de autoexigencia que puede desembocar en estrés, frustración y depresión al no alcanzar el ideal planteado. Este fenómeno está presente no solo en la parte interpretativa del instrumento sino en todo el campo laboral del músico. El músico se alimenta del aplauso del público y, cuando no alcanza este reconocimiento, tiende a sentir y pensar que no se ha hecho bien la labor. He ahí la importancia de cambiar el concepto del error.

Si se cambia el concepto de error como fracaso y se le entiende como oportunidad, se podría ver que es una constante del proceso de enseñanza-aprendizaje, brinda la oportunidad de identificar las dificultades y buscar una posible solución, da la oportunidad de fortalecer la autoestima y seguridad del músico, de mejorar la formulación y organización del currículo, de crecer como profesores, estudiantes, artistas y seres humanos.

Finalmente, se debe concluir que la evaluación permite observar, diagnosticar y sacar a la luz los diversos fenómenos y problemas que existen en la cotidianidad académica y en la misma vida, tanto de los estudiantes como de los docentes, demanda más trabajo y compromiso, más ojo de investigador, más preparación y mayor compromiso docente, aun así Perrenoud —aludiendo a las protestas estudiantiles del 68— convoca a todos los maestros con la frase *seamos realistas, pidamos lo imposible* (Perrenoud, 2008, p. 89).

Referencias

- Anijovich, R. y González, C. (2011). *Evaluar para aprender, conceptos e instrumentos*. Buenos Aires: Aique Educación.
- Altet, M., Paquay, L. y Perrenoud, Ph. (dir.) (2003). *A profissionalização dos formadores de professores*. Porto Alegre: Artmed Editora (trad. de M. Altet, L. Paquay, L. y Ph. Perrenoud (dir.) *Formateurs d'enseignants. Quelle professionnalisation?* Bruselas: De Boeck).
- Bloom, B. S., Hastings, J. y Madaus, G. F. (1971). *Handbook in formative and summative evaluation of student learning*. New York: McGraw-Hill.
- Cardinet, J. (1977). *Objectifs pédagogiques et évaluation individualisée*. Neuchâtel: Institut romand de recherches et de documentation pédagogiques.
- Conservatorio del Tolima. (2014). *Mallas y planes curriculares, programa Licenciatura en Música*. Ibagué: Facultad de Educación y Artes Conservatorio del Tolima.
- Conservatorio del Tolima. (2015). *Plan de Curso por Competencias, programa Licenciatura en Música, plan 2012*. Ibagué: Facultad de Educación y Artes Conservatorio del Tolima.
- Conservatorio del Tolima. (2015). Documentos y evaluaciones realizadas en la clase *Historia de la Música I* durante el semestre A de 2015. Ibagué: Facultad de Educación y Artes Conservatorio del Tolima.
- Gardner, H. (2011) *Mentes creativas: una anatomía de la creatividad*. Barcelona: Paidós.
- Perrenoud, Ph. (2002). *A prática reflexiva no ofício de professor: profissionalização e razão pedagógicas*. Porto Alegre: Artmed Editora (trad. en portugués de *Développer la pratique réflexive dans le métier d'enseignant. Professionnalisation et raison pédagogique*. París: ESF).
- Perrenoud, Ph. (2004). *Os ciclos de aprendizagem. Um caminho para combater o fracasso escolar*. Porto Alegre: Artmed Editora (trad. en portugués de *Les cycles d'apprentissage. Une autre organisation du travail pour combattre l'échec scolaire*. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec).
- Perrenoud, Ph. (2008). *La evaluación de los alumnos: de la producción de la excelencia a la regulación de los aprendizajes. Entre dos lógicas*. Porto Alegre, Buenos Aires: Alternativa Pedagógica.
- Pinar, W. (2014). *La teoría del currículo*. Madrid: Narcea.
- Salinas, B. (2015). *Taller de historia de la Música I*. Manuscrito no publicado. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Santos, M. A. (2010). *La evaluación como aprendizaje, una flecha en la diana* (3.^a ed.). Buenos Aires: Borvin.

Scriven, M. (1967). The Metodology of evaluation. En R.W. Tyler, R.M Gagne, and M. Scriven, *Perspetives of curriculum evaluation* (Ame-

rican Educational Research Monograph on curriculum Evaluation no. 1). Chicago: Rand McNally.

Tyler, R. (1973). *Principios básicos del currículo*. E. Molina (trad.). Buenos Aires: Troquel.

Creación de herramientas de análisis para el estudio del contrapunto tonal: una aproximación desde la música popular

Creation of analysis tools for the study of tonal counterpoint: An approach from popular music



Por: María Cristina Vivas Barrera¹, Adrián Camilo Ramírez Méndez², Juan Gabriel Alarcón³ (colaborador)
Artículo de investigación⁴

Recibido: 15 de diciembre del 2016

Aceptado: 15 de junio del 2017

Para citar este artículo/To reference this article
Vivas, M. C., Ramírez, A. C. y Alarcón, J. G. (2017). Creación de herramientas de análisis para el estudio del contrapunto tonal: una aproximación desde la música popular. *Música, Cultura y Pensamiento*, 7 (7), 48-59.

1 Graduada en Música con profundización en Composición del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster en Artes y Medios Audiovisuales y Magíster en Música de la Universidad Paris-Est Marne-la-Vallée en París, Francia. Actualmente es docente de Teoría musical y miembro del Grupo de Investigación Aulos del Conservatorio del Tolima.
vivas@conservatoriodeltolima.edu.co.

2 Graduado en Música con profundización en Dirección, con grado de honor y excelencia académica del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia. Adelantó estudios en la Universidad Nacional Autónoma de México bajo la tutoría del doctor Samuel Pascoe, Gabriela Ortiz y Lucía Álvarez. Como compositor ha recibido diferentes premios internacionales. Actualmente, es docente de Teoría musical y miembro del Grupo de Investigación Aulos del Conservatorio del Tolima.
adrian.ramirez@conservatoriodeltolima.edu.co

3 Graduado en Música con profundización en Dirección del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster en Música con énfasis en Dirección de Orquesta de la Universidad EAFIT. Actualmente es docente de la Universidad del Valle y director titular de la Banda Sinfónica Departamental del Quindío.

4 El presente artículo es resultado parcial de la investigación proyecto Contrapunto Tonal. Una aproximación desde la música popular. Guía práctica. Grupo Aulos, línea música y teoría, Conservatorio del Tolima.

Resumen

El estudio de la polifonía ha sido un campo de interés de compositores y teóricos musicales de Occidente en todas las épocas. Los tratados existentes que ilustran los procesos y técnicas pertenecientes al contrapunto centran sus análisis en las músicas tradicionales europeas. En el contexto de la formación musical académica en Colombia, los estudiantes tienen una mayor cercanía a las músicas tradicionales y populares autóctonas, por su convivencia con ellas, que a las desarrolladas en el antiguo continente. Es por esto por lo que la presente investigación busca un acercamiento a la música popular colombiana a partir de un estudio contrapuntístico y pretende, igualmente, proponer herramientas de análisis que beneficien la enseñanza y aprendizaje de esta área de estudio musical.

Palabras clave: contrapunto tonal, música popular colombiana, herramientas de análisis contrapuntístico.

Abstract

The study of polyphony has been an area of interest for composers and music theorists from the west throughout history. The existing treaties that illustrate the techniques and processes belonging to the counterpoint center their analysis on European traditional music. In

the context of academic musical education in Colombia, students have a greater proximity to the popular traditional and native music given their coexistence with this type of music, in contrast to the music developed in the old continent. In fact, this investigation is focused on researching Colom-

bian popular music through the study of counterpoint, as well as seeking to propose analysis tools that facilitate the teaching and learning of this musical study area.

Keywords: tonal counterpoint, Colombian popular music, counterpoint analysis tools.

Introducción

En la historia, la música occidental ha estado íntimamente determinada por el ritmo y la línea melódica. En especial, esta última ha sufrido a lo largo de los siglos innumerables cambios de diseño y estilo. El arte de combinar las melodías llegó a ser una predilección de los compositores por la necesidad estética de alcanzar la perfección del pensamiento teológico de su tiempo (Forner, 1993). La plataforma de desarrollo de la polifonía fue principalmente vocal hasta que los instrumentos contaron con características técnicas que permitieron concebir obras polifónicas instrumentales.

El contrapunto, a partir del tratado *Gradus ad Parnassum*, escrito en 1725 por Joseph Fux⁵, ha sido un referente como objeto de estudio y ha influenciado la obra de grandes compositores y teóricos (Mann, 1965)⁶. Sin dejar de rescatar el valor del tratado de Fux ni los posteriores estudios realizados por compositores y teóricos, se puede afirmar que la mayoría de los ejemplos que presentan los diferentes autores para explicar un concepto o una técnica del contrapunto son tomados de la literatura musical académica europea. Es así como los diversos tratados de contrapunto que se utilizan en la academia excluyen, de una u otra manera, otros tipos de músicas diferentes a la tradición europea que tienen ejemplos interesantes de contrapunto tonal.

Esta investigación pretende abordar el estudio del contrapunto tonal desde la música popular. Teniendo en cuenta el contexto en el que los estudiantes de Colombia son educados musicalmente, es evidente que están habituados a escuchar músicas urbanas, vernáculos o populares con mayor frecuencia que la música académica. No obstante, las herramientas de análisis que se presentan como propuesta son aplicables a la música tonal en general y no solo a la popular o folclórica, aunque se reconoce que la intención es enfocar la atención del estudio del contrapunto en estas últimas.

El artículo se enfoca específicamente en las herramientas para cuantificar los posibles análisis aplicables a ejemplos de la literatura. El proyecto tiene también un capítulo amplio direccionado a las técnicas de escritura contrapuntísticas junto a una guía docente y una selección de ejercicios originales que serán objeto de otra publicación.

⁵ Joseph Fux (1660-1741). Compositor y teórico musical austriaco del Barroco.

⁶ Alfred Mann redactó y tradujo del latín al inglés el tratado *Gradus ad Parnassum* de Joseph Fux.

Antecedentes históricos del estudio del contrapunto armónico

Se pueden establecer tres cumbres relevantes en el arte del contrapunto: la primera es la auténtica polifonía absoluta del periodo Gótico; la segunda es la música de la última mitad del siglo XVI que presentó como mayor expositor a Giovanni Pierluigi da Palestrina, y la tercera, la del Barroco, que se resume en la obra de Johann Sebastian Bach. Tanto la segunda como la tercera cumbre con Palestrina y Bach han ejercido gran influencia en las generaciones posteriores de compositores convirtiéndose estos dos compositores en símbolos de la música polifónica. Ambos estilos de máxima importancia y que presentan dos distintas formas de aproximación al contrapunto (Piston, 2007).

El tratado de Joseph Fux estudia la obra de Palestrina a través del contrapunto llamado en especies y muchos compositores académicos aún hoy en día aprenden el contrapunto basándose en la técnica de las especies. Divergentemente, la realidad permite ver que los grandes polifonistas posteriores a Palestrina, como el mismo ya nombrado Bach o Cherubini, aprovecharon los principios de este estilo de contrapunto sin someterse a toda la rigidez de sus postulados. Es decir, haciendo uso de la técnica contrapuntística de las especies sin estar completamente sujeta a ella.

Sin embargo, el centro dentro del cual ha estado gravitando la música desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta nuestros días ha sido básicamente armónico y se puede constatar estudiando la música de Vivaldi, Händel, Bach, Mozart, Beethoven, entre otros compositores que hacen parte de la época de la práctica común (Piston, 2009). De hecho, ya desde la época de Bach se percibe con absoluta claridad que las relaciones armónicas de los sonidos son el sustento de la escritura lineal; debido no directamente a la aparición del concepto de armonía sino más bien al cambio de estilo de la música modal por la tonal (Forner, 1993). Esto se hace evidente en la mayor producción de textos de armonía con relación a los de contrapunto.

Es cierto que los tratados de contrapunto, como el *Gradus ad Parnassum* o el tratado sobre contrapunto y fuga del compositor italiano Luigi Cherubini del siglo XIX (Cherubini, 1835) han merecido un lugar importante como fuente de información para músicos y compositores; sin embargo, la armonía por su con-

cepción homofónica de la música tonal, sobrepasa la cantidad de escritos con respecto a los del contrapunto, y los mismos compositores de los tratados de contrapunto señalan la importancia de conocer la teoría de los acordes y, en consecuencia, de la armonía, antes de llegar al estudio del contrapunto (Cherubini, 1835). Debido a esta tradición histórico-musical, hoy en día es difícil encontrar textos o tratados de contrapunto tonal que tomen como modelos otros tipos de músicas diferentes a la música académica europea. El estudio del contrapunto en la música popular ha sido escaso, lo que se manifiesta en una reducida producción literaria académica en este campo.

Enfoque y método de investigación

Partiendo de la idea de complementariedad con diferentes miradas a un objeto de estudio, se plantea en este trabajo una metodología que abarca lógicas y características de los enfoques de investigación cualitativa y cuantitativa permitiendo finalmente enriquecer el resultado del trabajo. Por un lado, el enfoque cuantitativo considerado durante varias décadas como el método de investigación social es tomado en este trabajo por su mirada a la naturaleza de la realidad independiente del pensamiento, es decir, sin subjetividades. Plasmado en términos musicales, este enfoque permite tener una visión objetiva a través del análisis musical. De esta manera, la investigación se apoya en unos de los objetivos de la investigación cuantitativa como la medición de diferentes aspectos siendo susceptibles de ser cuantificados (Hernández, 2014). Por otra parte, el enfoque de investigación cualitativa que propone una comprensión de la realidad desde las múltiples perspectivas, lógicas y visiones de los actores sociales que construyen e interpretan la realidad, permite complementar y enriquecer el resultado de la investigación. En términos musicales y centrándose en el objetivo de esta investigación, a través de herramientas como entrevistas a expertos en teoría musical y composición, se podrán obtener diferentes miradas al objeto de estudio que generarán evidentemente una alta calidad del resultado académico (Hernández, 2014).

Tipo de análisis: gramamusicológico (armónico, contrapuntístico y melódico)

El análisis de melodía, contrapunto y armonía, entre otras asignaturas, es menester de la *gramamusicología*. Esta se define como el análisis de materiales y

estructuras de la música en paralelo con la gramática del lenguaje, la semántica y la sintaxis. Aspecto que parece no estar muy desarrollado por los teóricos en líneas generales (Yepes, 2011). Por tanto, la gramamusicología se entiende como una rama de la musicología que busca dar explicaciones específicas al evento sonoro y sus relaciones horizontales y verticales con el respaldo de una teoría sólida en cuanto al uso sistemático y unificado del significado de los términos musicales que se necesitan para describir acertadamente y sin ambigüedades de tipo semántico el conocimiento generado (Yepes, 2011).

Estado del arte: generalidades y temas de estudio en el contrapunto tonal

En un primer momento, la investigación hizo un rastreo pormenorizado a la literatura referente a las generalidades, principios y técnicas del contrapunto, con el fin de conocer y estudiar diversos aspectos tratados por los teóricos musicales y establecer las temáticas que podrían ser sujetos a posteriores análisis. Por la amplia variedad de técnicas posibles de estudio se definió el estudio del contrapunto a una y dos voces. De esta manera, en cuanto al contrapunto homofónico se estudiaron los diferentes aspectos que abarcan el contorno melódico (Kennan, 1999), características de la melodía tonal (Grabner, 2001) y la curva melódica (Piston, 2007). Sobre el contrapunto a dos voces se hizo un estudio de sus principios, relaciones entre consonancias y disonancias y las bases armónicas en la construcción horizontal (Kennan, 1999), generalidades del tratamiento a dos voces (De la Motte, 1991) y movimientos en las voces a partir de las especies (Forner, 1993). Además, fueron estudiadas otras técnicas para complementar el análisis como el ostinato (Guzmán, 2003), contrapunto invertible (Piston, 2007), contrapunto invertible a dos voces y contrapunto imitativo (Norden, 1970) y procedimientos específicos del canon (Forner, 1993). De algunos de los aspectos mencionados, se hizo el análisis con diferentes planteamientos expuestos por los teóricos, lo que permitió socializar y unificar criterios entre los investigadores⁷.

Luego del estudio individual de los temas, se llevó a cabo la socialización de las ideas que estableció cada investigador, mediante exposición colectiva. Fi-

nalmente, el debate y la unificación de criterios de análisis permitieron tener una misma visión para la investigación. Es así cómo se determinaron las siguientes áreas de estudio:

Tabla 1. Temas de estudio del contrapunto a dos voces

<i>Textura</i>	<i>Técnicas</i>	<i>Aspectos de análisis</i>
Contrapunto a dos voces (De la Motte, 1991).	Contrapunto invertible (Piston, 2007).	Principios generales de la escritura a dos voces (De la Motte, 1991).
	Contrapunto imitativo (Norden, 1970):	Tratamiento de la consonancia y disonancia (Kennan, 1999).
	Canon. Canon con acompañamiento. Ostinato.	Implicaciones armónicas (De la Motte, 1991). Procedimientos específicos (retrogradación, inversión, aumento y disminución) (Norden, 1970).

Fuente: los autores.

Documentación, selección y clasificación del material musical

Durante la documentación se buscaron las piezas y obras musicales populares. El criterio de búsqueda de las piezas se basó en obras que ejemplificaran los aspectos del contrapunto establecidos durante el estudio en la investigación, los cuales fueron ya mencionados. La búsqueda se hizo en formato de partituras de acuerdo con la bibliografía a la que se tenía acceso. Se destacan los siguientes materiales: *Música tradicional de los Andes colombianos, versiones corales*, de Gustavo Adolfo Yepes; *Música vocal escolar*, vol. 2, y *Colombia canta*, ambos publicados por el Ministerio de Cultura. Tras la búsqueda de los ejemplos, el criterio de selección se definió a partir de piezas que contaran con las características específicas de los temas a tratar.

En la etapa de clasificación se organizaron y se catalogaron las piezas según los temas de estudio, todo esto en dos fases. Una primera fase, que se podría

⁷ Los resultados preliminares de la investigación se centrarán en el presente documento exclusivamente en la propuesta de herramientas de análisis para el contrapunto a dos voces.

Tabla 2. Selección de ejemplos musicales

Textura	Ejemplos de la música popular	
	Nombre de la pieza	Compositor, letrista y/o arreglista
Contrapunto a una, dos o tres voces	<i>Algo arrebatado</i>	Rubén Darío Gómez
	<i>Bésame morenita</i>	Álvaro Dalmar Ver. Coral: Gustavo Yepes (arreglo)
	<i>Cuatro preguntas</i>	Música: Pedro Morales Pino Letra: Eduardo López Ver. Coral: Gustavo Yepes (arreglo)
	<i>El pescador</i>	Música: Patrocinio Ortiz Letra: Cesáreo Rocha
	<i>Espejo de agua</i>	Música: Alberto Guzmán Letra: William Ospina
	<i>La abejita</i>	Amparo Ángel
	<i>Los cucaracheros</i>	Jorge Áñez Ver. Coral: Gustavo Yepes (arreglo)
	<i>Mi Buenaventura</i>	Petronio Álvarez Ver. Orquestal: Blas E. Atehortúa (arreglo)
	<i>Rebeldía</i>	Música: Mauricio Lozano Letra: Alfonsina Storni
	<i>Recóndita</i>	Pedro Morales Ver. Coral: Gustavo Yepes (arreglo)
	<i>Recuerdos de Manabí</i>	Adrián Ramírez
	<i>Río Neiva</i>	Luis Osorio
	<i>Serenata en Chocontá</i>	Alex Tovar
	<i>Siguiendo tus pasos</i>	Luis A. Calvo
	<i>Suena el porro</i>	Julio Roberto Castillo
	<i>Tibirita</i>	Raúl Feo
	<i>Triplecito de mi vida</i>	Alejandro Wills Ver. Coral: Gustavo Yepes (arreglo)
	<i>Triste indígena</i>	Música: Antonio María Valencia Letra: Anónimo
	<i>Un bambuco</i>	Efraín Franco

Fuente: los autores.

llamar *clasificación general*, se desarrolló entre ejemplos de contrapunto a una voz y de contrapunto a dos voces. La segunda fase o la que se podría nombrar como *clasificación específica*, se hizo entre los ejemplos que mostraban técnicas específicas del contrapunto. Por ejemplo, en una clasificación general se catalogó un fragmento de la pieza musical *Mi Buenaventura*, del compositor colombiano Petronio Álvarez, dentro de los ejemplos de contrapunto a

una voz, mientras que un fragmento de la obra *Algo arrebatado* del compositor colombiano Rubén Darío Gómez, se clasificó en ejemplos de contrapunto a dos voces. En la clasificación específica, el fragmento de la pieza *Mi Buenaventura* se selecciona como un ejemplo apropiado para analizar las implicaciones armónicas dentro de una melodía. De igual manera, el fragmento de la obra *Algo arrebatado* ejemplifica la técnica contrapuntística de imitación.

Tabla 3. Ejemplo de clasificación general de las piezas musicales

Fase 1. Clasificación general			
Nombre de la pieza	Compositor	Contrapunto a una voz	Contrapunto a dos voces
<i>Mi Buena-ventura</i>	Petronio Álvarez	X	
<i>Algo arrebatado</i>	Rubén Darío Gómez		X

Tabla 4. Ejemplo de clasificación específica de las piezas musicales

Fase 2. Clasificación específica		
Nombre de la pieza	Compositor	Tema de estudio
<i>Mi Buena-ventura</i>	Petronio Álvarez	Implicaciones armónicas
<i>Algo arrebatado</i>	Rubén Darío Gómez	Contrapunto imitativo a la quinta

Fuente: los autores.

Elaboración de herramientas de análisis

En esta etapa se pretende establecer resultados cuantificados de los diferentes aspectos musicales a estudiar, tales como fichas de análisis, tablas estadís-

ticas o matrices de criterios, los cuales pueden observarse en los anteriores ejemplos de clasificación de las obras. El uso de estas herramientas permite reducir la subjetividad en el análisis y determinar, por ejemplo, valores, niveles y cantidades exactas, lo que depende de criterios preestablecidos (Climent, 2005).

Propuesta de herramientas de análisis y su aplicación

Para exponer las herramientas de análisis se ha tomado un fragmento de *Cuatro preguntas*, composición de Eduardo López y Pedro Morales Pino, y otro fragmento de *Recóndita*, composición de Pedro Morales, ambas piezas en la versión coral realizada por Gustavo Yepes. Se hará inicialmente el análisis sobre la partitura con base a cada uno de los aspectos referentes al trabajo contrapuntístico tonal, a saber: análisis armónico, melódico, de verticalidad (fragmento de *Cuatro preguntas*) y de procedimientos imitativos (fragmento de *Recóndita*). Después, se mostrarán las estadísticas de dicho análisis y, simultáneamente, se hará una observación final a los resultados obtenidos, que permitirá definir criterios y preferencias del estilo contrapuntístico usado en los ejemplos seleccionados.

Análisis armónico funcional

Por tratarse de contrapunto tonal se hace necesario entender por síntesis las vías de pensamiento armónico de las piezas objeto de estudio. A partir de esto se puede concluir con mayor certeza la funcionalidad de los acordes con respecto a las voces individuales.

Figura 1. Análisis armónico funcional (fragmento de *Cuatro preguntas*, composición de Eduardo López y Pedro Morales Pino)

Tabla 5. Estadística y resultado del análisis armónico funcional

Análisis armónico funcional			
Tonalidad: E menor			
Número de compases del fragmento analizado: 8			
Grados principales de la tonalidad (G. P.)	Número de veces presentado	Grados secundarios de la tonalidad (G. S.)	Número de veces presentado
i	4	ii	0
iv	0	III	2
V o V7	1	VI	0
viio	1	Dominantes secundarias	1
Total grados principales:	6	Total grados secundarios:	3
Si G. P. > G. S. se hizo el establecimiento de la tonalidad con mayor seguridad ¹ .			
Si G. P. < G. S. se hizo el establecimiento de la tonalidad con menor seguridad.			

Fuente: los autores.
¹ Por efectos prácticos de redacción y comprensión cuantitativa de los datos, el presente artículo se adhiere a los símbolos matemáticos convencionales, reconocidos universalmente.

Análisis melódico: notas estructurales y ornamentales

A partir de este análisis, es posible ilustrar las prioridades de los compositores de la música popular con respecto a las notas estructurales y ornamentales en sus líneas melódicas, hecho que influye claramente en la sonoridad y el estilo.

Tabla 6. Estadística y resultado del análisis melódico: notas estructurales y ornamentales

Análisis melódico: notas estructurales y ornamentales		
Número de compás	Número notas estructurales (E)	Número de notas ornamentales (O)
1	6	1
2	5	1
3	4	2
4	5	0
5	6	1
6	6	2
7	4	3
8	4	1
Total	40	11
Si E > O, se estableció con mayor claridad cada una de las armonías usadas.		
Si E < O, se estableció con menor claridad cada una de las armonías usadas.		

Fuente: los autores.

Análisis de verticalidad: consonancias y disonancias contrapuntísticas (absolutas)

A partir del análisis de la verticalidad se pueden hallar los tipos de consonancias y disonancias frecuentes en la música popular, e igualmente establecer si las disonancias contrapuntísticas usadas son resueltas en consonancias o no.



Figura 2. Análisis melódico: notas estructurales y ornamentales: E es nota estructural y O es nota ornamental (fragmento de Cuatro preguntas, composición de Eduardo López y Pedro Morales Pino)



Figura 3. Análisis de verticalidad: consonancias y disonancias contrapuntísticas: C es consonancia y D es disonancia (fragmento de *Cuatro preguntas*, composición de Eduardo López y Pedro Morales Pino)

Tabla 7. Estadística y resultado del análisis de verticalidad: consonancias, disonancias y resolución de disonancias

Análisis de verticalidad: consonancias, disonancias y resolución de disonancias				
Número de compás	Número de consonancias (C)	Número de disonancias (D)	De haber disonancias, ¿fueron resueltas?	
			Sí	No
1	4	1	a. (4-5)	----
2	3	1	----	a. (5dis)
3	2	2	a. (4-3) b. (2-3)	----
4	3	0	----	----
5	2	3	b. (4-3)	a. (5dis) c. (5dis)
6	4	2	a. (4-3) b. (4-3)	----
7	4	2	a. (4-3)	b. (2)
8	2	1	a. (2-3)	----
Total	24	12	8	4
Si $C > D$, el sentido de distensión musical fue mayor.				
Si $C < D$, el sentido de tensión musical fue mayor.				
Si D resuelta $>$ D no resuelta, el resultado es de distensión musical.				
Si D resuelta $<$ D no resuelta, el resultado es de tensión musical.				

Fuente: los autores.

Análisis de verticalidad: cruzamiento y/o superposición

Al igual que en los anteriores análisis, especificar el cruzamiento o la superposición de las líneas melódi-

cas resulta en una mejor comprensión de la textura. Esto permite hallar un estándar de rango y tesitura en el momento del cruce de las voces. Además de identificar la independencia lineal de cada una de las partes.

Figura 4. Análisis de verticalidad: cruzamiento y/o superposición: S es voz superior e I es voz inferior (fragmento de Cuatro preguntas, composición de Eduardo López y Pedro Morales Pino)

Tabla 8. Estadística y resultado del análisis de verticalidad: cruzamiento y/o superposición

Análisis de verticalidad: cruzamiento y/o superposición		
Número de compás	Número de cruzamientos (C)	Número de superposiciones (S)
1	0	0
2	0	0
3	0	0
4	0	0
5	0	0
6	0	0
7	0	0
8	0	0
Total	0	0
Si C = 0 y/o S = 0, se conservó el rango de cada una de las voces.		
Si C > 0 y/o S > 0, no se conservó el rango de cada una de las voces.		

Fuente: los autores.

Análisis del procedimiento imitativo

Este análisis permite mostrar que los procedimientos técnicos de imitación han permeado la música popular. Específicamente, los intervalos de imita-

ción más usados, el lapso de entrada de la imitación, timbre de imitación en las voces, tipo de imitación y si es rigurosa o libre.



Figura 5. Análisis del procedimiento imitativo: T tema, R respuesta, V. S. es voz superior, V. I. voz inferior y L lapso de entrada (fragmento de *Recóndita*, composición de Pedro Morales)

Tabla 9. Estadística del análisis del procedimiento imitativo (V. S. es voz superior y V. I. voz inferior)

Análisis del procedimiento imitativo				
Compases	Tema	Respuesta	Lapso de entrada	Intervalo de imitación
1 al 10	V. I.	V. S.	6 compases	8

Fuente: los autores.

Tabla 10. Estadística y resultado del análisis del procedimiento específico: inversión, retrogradación, aumentación, disminución o imitación libre, etc. (T es tema, R es respuesta, A es ascendente, D es descendente, I es igualdad y D es diferencia)

Análisis del procedimiento específico											
Intervalo construcción (I. C.) Tema vs. respuesta				Dirección melódica (D. M.) Tema vs. respuesta				Figura rítmica (F. R.) Tema vs. respuesta			
T	R	I	D	T	R	I	D	T	R	I	D
3	3	X	---	A	A	X	---	q	q	X	---
4	4	X	---	A	A	X	---	q	q	X	---
4	4	X	---	D	D	X	---	q	qk	---	X
3	3	X	---	D	D	X	---	q	e	---	X
5	5	X	---	A	A	X	---	q	e	---	X
3	3	X	---	D	D	X	---	q	qk	---	X
3	3	X	---	D	D	X	---	q	e	---	X

Análisis del procedimiento específico											
Intervalo construcción (I. C.) Tema vs. respuesta				Dirección melódica (D. M.) Tema vs. respuesta				Figura rítmica (F. R.) Tema vs. respuesta			
4	5	---	X	A	A	X	---	q	e	---	X
2	2	X	---	D	D	X	---	hk	e	---	X
Total		8	1	Total		9	0	hk	hk	X	---
						-----	q		X		
						Total		3	8		
Si T (I. C. + D. M. + F. R.) = R (I. C. + D. M. + F. R.), se hizo procedimiento imitativo riguroso.											
Si T = (F. R.) y R = (F. R.), se hizo procedimiento imitativo libre.											
Si T = (F. R.) y R = 2 (F. R.), se hizo procedimiento imitativo por aumentación.											
Si T = (F. R.) y R = (F. R.)/2, se hizo procedimiento imitativo por disminución.											
Si T = (D. M.) y R = -(D. M.), se hizo procedimiento imitativo por inversión.											
Si T = (I. C. + D. M. + F. R.) y R = (I. C. + D. M. + F. R.), visto de final a principio, se hizo procedimiento imitativo por retrogradación.											

Conclusiones

Se puede observar que el arte del contrapunto tonal es completamente observable desde la estadística y el análisis alfanumérico propio de otras ciencias. Ya Dieter de la Motte en su libro *Armonía* había explorado, con marcada modestia, el uso de los datos estadísticos para llegar a conclusiones y tesis sobre el estilo de determinados compositores o épocas (De la Motte, 1991). De ahí que el presente cuerpo académico sobre el asunto tratado sea un aporte de considerable utilidad en el proceso de estudio del contrapunto.

Este estudio ha permitido la búsqueda y el efectivo encuentro de la existencia y uso del contrapunto en la música popular. Los ejemplos realizados con perspicacia demuestran el conocimiento y buen manejo de las técnicas contrapuntísticas. Los aspectos que conllevan el estudio de las líneas melódicas y la relación entre ellas, tema de interés de compositores y teóricos musicales, presente en estudios y tratados, están en la gran mayoría de los casos centrados en el análisis de las músicas de la tradición europea. En el campo académico musical colombiano y articulando con lo mencionado, será muy útil incorporar las músicas populares en el estudio del contrapunto, lo cual les dará a los estudiantes una nueva mirada sobre nuestras músicas, con un conocimiento de su cercanía con las músicas tradicionales autóctonas respecto a las tradicionales europeas.

La creación de herramientas de análisis en el estudio del contrapunto tonal mejora el proceso pedagógico

tornando más didáctica la enseñanza en el aula de clase. Primero, será un trabajo dirigido por el docente y, luego, el estudiante tendrá las competencias para realizar un trabajo de análisis autónomo. Estas herramientas además permiten tener resultados cuantificados, que no son frecuentemente encontrados en el estudio teórico de la música, que dan una nueva perspectiva de análisis musical y, en especial, brindan mayor claridad y especificidad en el estudio del contrapunto tonal. Así, la creación de herramientas de análisis viene a comenzar el uso de material estadístico en el análisis del estudio musical, que traerá como consecuencia el enriquecimiento de los procesos de enseñanza y aprendizaje y el uso que se les dé ayudará a profundizar aún más las relaciones lógicas de la práctica del contrapunto tonal y su estudio sistemático.

Referencias

- Cherubini, L. (1835). *Cours de Contrepoint et de Fugue*. Leipzig: Fr. Kistner.
- Climent, S. (2005). Herramientas de análisis y resolución de problemas utilizadas en los sistemas de gestión de calidad y su relación con los costos de calidad. En: *España, Publicaciones, ponencias, patentes y registros*. Valencia: XIX Congreso Anual y XV Hispano Francés de AEDM Vitoria-Gasteiz.
- De la Motte, D. (1991). *Contrapunto*. Barcelona: Labor.
- Forner, J. (1993). *Contrapunto Creativo*. Barcelona: Labor.
- Grabner, H. (2001). *Teoría general de la música*. Madrid: AKAL.

- Guzmán, A. (2003). *Contrapunto, manual para el estudio del contrapunto tonal*. Cali: Universidad del Valle.
- Hernández, R. (2014). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill Education.
- Kennan, K. (1999). *Counterpoint, based on eighteenth-century practice*. New Jersey: Prentice Hall.
- Mann, A. (1965). *The study of counterpoint: From Johann Joseph Fux's Gradus Ad Parnassum*. Nueva York: W. W. Norton.

- Norden, H. (1970). *The technique of canon*. Massachusetts: Branden Press Inc.
- Piston, W. (2007). *Contrapunto*. Madrid: Mundimúsica.
- Piston, W. (2009). *Armonía*. Madrid: Mundimúsica.
- Yepes, G. (2011). Cuatro teoremas sobre la música tonal. En: *Colombia, Publicaciones, ponencias, patentes y registros* (v. 87, fasc. N/A, pp. 5-77). Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Tiple solista en Colombia: protagonistas y tendencias



Por: Sergio Andrés Camero Tierradentro, Jorge Iván Ramírez Marín, Yordi Andrey Vargas Guzmán

Artículo de investigación¹

Recibido: 15 de diciembre del 2016

Aceptado: 15 de junio del 2017

Para citar este artículo/To reference this article
Camero, S. A., Ramírez, J. I. y Vargas, Y. A.
(2017). Tiple solista en Colombia: protagonistas y tendencias. *Música, Cultura y Pensamiento*, 7 (7), 60-77.

Dedicatoria

A todos los tiplelistas de Colombia, en especial a aquellos que a través de entrevistas y otros medios nos ayudaron a registrar esta pequeña parte de la historia de la música colombiana. Sin ellos no hubiera sido posible este texto.

Tiple soloist in Colombia: Protagonists and tendencies

Resumen

Este artículo presenta los resultados de la investigación sobre el tiple solista en Colombia, que se llevó a cabo mediante entrevistas a sus protagonistas contrastadas con partituras, discografía y fuentes documentales para plantear cuál es el desarrollo técnico y las propuestas de dichos intérpretes. Se analizan el desarrollo y vigencia del instrumento en tres generaciones cuyas propuestas técnico-interpretativas responden a las corrientes actuales de la música colombiana. Con este artículo se espera abrir una reflexión que fomente el análisis, registro y creación de las músicas e instrumentos representativos nacionales desde su dinámica transformadora actual.

Palabras clave: tiple solista, protagonistas, historia, técnica interpretativa, tradición.

Abstract

This article presents the investigation results regarding the tiple soloist in Colombia, carried out through interviews with protagonists and contrasted with musical scores, discographies, and documentaries in order to propose the technical development and the proposals of the interpreters. The development and validity of the instrument evidenced over three generations and whose technical-interpretative proposals respond to current trends in Colombian music is analyzed. With this article we hope to create a reflection that encourages the analysis, recording and creation of national representative music and instruments from its current transformative dynamic. Keywords: folk music, territory, identity, musical societies, cultural groups.

Keywords: tiple soloist, protagonists, history, interpretative technique, tradition.

¹ Este artículo se basa en la tesis de grado que lleva el mismo nombre, presentada por los autores como requisito para obtener el título de Licenciados en Música en el Conservatorio del Tolima. jirmstyle@gmail.com.

Introducción

La consolidación del tiple solista dentro del contexto cultural colombiano inicia en la década de los ochenta, como resultado de la apropiación de una técnica interpretativa en el instrumento por parte de intérpretes pioneros como Luis Enrique “El Negro” Parra y Gustavo Adolfo Rengifo. Esta investigación parte del testimonio de los instrumentistas de tiple de tres generaciones actuales, que revelan las prácticas recientes del instrumento en contextos urbanos donde, los festivales de música andina colombiana y la academización han transformado de manera significativa su estilo interpretativo dentro de la música popular. Diversas formas de interpretación por parte de los tiplistas colombianos recientes, reflejadas en los distintos trasfondos musicales que posee cada intérprete, generan una amplia gama técnica del solista, que en la actualidad se transmite a los más jóvenes intérpretes del instrumento. Se destaca la incorporación de técnicas de otros instrumentos hacia el tiple, como también la incursión del papel de tiple solista como una carrera profesional en instituciones de educación superior como la Universidad Pedagógica Nacional y la Universidad Javeriana, entre otras, produciendo un impacto definitivo en la academización de dicho instrumento. Tras la academización de la música andina colombiana en el siglo xx, surgen agrupaciones como la Estudiantina Nogal, en los cuales la ejecución ha llegado a un equilibrio en el que cada instrumento logra el mismo nivel de participación, protagonismo y lenguaje. Dentro de dichos conjuntos, el tiple, que en un inicio tenía el papel de proveer un acompañamiento armónico relegado a un segundo plano, empezaría a tomar un lugar más protagónico hasta llegar al papel de solista como fenómeno transformador de la interpretación en la música andina colombiana.

El trabajo de campo

A lo largo de esta investigación se hicieron veintidós entrevistas a profesionales, tanto compositores como tiplistas, que en conjunto conforman las tres generaciones activas dentro de esta práctica y quienes en la actualidad protagonizan a escala nacional toda una dinámica de revitalización en la interpretación del instrumento, como se relaciona a continuación.

Para abordar el estudio del trabajo de campo se elaboraron dos cuestionarios de entrevistas focalizados al papel de cada informante, que condujeran al esclarecimiento del contexto actual del tiple solista en sus diferentes experiencias profesionales, educativas y artísticas.

Antecedentes sobre la interpretación del tiple en Colombia

Las fuentes sobre la interpretación del tiple colombiano que versan sobre las diferentes técnicas de ejecución y patrones rítmicos de aires colombianos e internacionales fueron los denominados métodos de tiple, que datan del siglo xix con el *Método completo de tiple i bandola* (Viteri, 1868), pasando por textos

como *Cantemos con el tiple* (Riveros, 1975), hasta los más recientes como *Ahora... Haga música con el tiple* (Ramírez, 2000). Estos métodos ilustran sobre las características del instrumento y su manera de interpretarlo desde la usanza más tradicional. A excepción del *Método* de Viteri, la mayoría de estos textos mencionan los patrones rítmicos básicos de los aires colombianos más populares sin ahondar en su forma de interpretación, ni en sus posibilidades como instrumento solista. Como caso único, el *Método del tiple* (Pérez, 1996) propone la interpretación del tiple a partir de la técnica de la guitarra clásica y aporta al desarrollo de la técnica de ejecución desde un proceso pedagógico para el aprendizaje del instrumento al incluir repertorio solista de tipo tradicional y universal. Dentro de los trabajos inéditos relacionados consultados cabe mencionar la monografía de grado en Licenciatura en Música *Luis Enrique “El Negro” Parra, compositor tolimense y solista de tiple colombiano: vida y aporte musical* (Barreto, Díaz y Rodríguez, 2011) del Conservatorio del Tolima, que hace una completa investigación biográfica que incluye los capítulos *Su técnica en el tiple* (p. 120), *Obra creativa y repertorio* (p. 124), y *Compositores colombianos para tiple solista* (p. 153).

Tabla 1. Listado de tiplistas compositores entrevistados

N.º	Nombre	Perfil	Fecha de entrevista	Lugar de entrevista
1	Paulo Olarte	Tiplista y compositor	23/04/16	Ginebra, Valle del Cauca
2	Andrés Acosta	Compositor	21/05/16	Ibagué, Tolima
3	Harol Pobre	Tiplista	28/05/16	Ginebra, Valle del Cauca
4	Diego Bahamón	Tiplista	28/05/16	Ginebra, Valle del Cauca
5	Gustavo Rengifo	Tiplista y compositor	28/05/16	Ginebra, Valle del Cauca
6	David Ocampo	Tiplista y compositor	28/05/16	Ginebra, Valle del Cauca
7	Jenifer Varón	Tiplista	20/06/16	Ibagué, Tolima
8	José Revelo	Compositor	27/06/16	Digital
9	Luz Marina Posada	Compositora	02/07/16	Bogotá, Cundinamarca
10	Mauricio Lozano	Compositor	08/07/16	Bogotá, Cundinamarca
11	Oriol Caro	Tiplista y compositor	18/07/16	Bogotá, Cundinamarca
12	Víctor Hugo Reina	Tiplista y compositor	27/07/16	Neiva, Huila
13	Enerith Núñez	Tiplista	30/07/16	Bogotá, Cundinamarca
14	Óscar Santafé	Tiplista y compositor	14/08/16	San Sebastián de Mariquita, Tolima
15	Lucas Saboya	Tiplista y compositor	14/08/16	San Sebastián de Mariquita, Tolima
16	David Puerta	Tiplista y compositor	10/09/16	Bogotá, Cundinamarca
17	Luis Enrique Parra	Tiplista y compositor	10/09/16	Bogotá, Cundinamarca
18	Juan Pablo Hernández	Tiplista y compositor	11/09/16	Ibagué, Tolima
19	Diego Marulanda	Tiplista y compositor	12/09/16	Ibagué, Tolima
20	Fabián Gallón	Tiplista	23/09/16	Digital

Fuente: los autores.

Tabla 2. Entrevista para perfil de tiplista

1	¿Qué innovaciones técnicas, interpretativas u otras ha implementado usted en su trabajo como arreglista, tiplista, compositor, etc., dentro del tiple solista?
2	¿Qué influencias a escalas nacional e internacional señalaría usted como relevantes a la hora de hablar de nuevas tendencias interpretativas en tiple-solista? ¿Por qué?
3	¿Qué diferencia hay entre los tiplistas de antaño y las nuevas generaciones?
4	¿Qué repercusiones ha tenido para el desarrollo de la técnica del tiple la transmisión oral de dicho conocimiento?
5	¿Qué obras nombraría usted como exigentes técnica e interpretativamente para el tiple solista y por qué?

Fuente: los autores.

Tabla 3. Entrevista para perfil de compositor

1	En los últimos cuarenta años se ha destacado la corriente de la Nueva Expresión, representada por compositores como León Cardona, Aragón Farkas, Gustavo Rengifo, entre otros. ¿Qué elementos musicales caracterizan dicha corriente?
2	¿Qué circunstancias (sociales, políticas, artísticas, etc.) llevaron a la aparición de la Nueva Expresión?
3	¿Cuáles son los medios de difusión predilectos de la música de la Nueva Expresión?, y ¿cómo la está afectando musicalmente?
4	¿Qué innovaciones técnicas, interpretativas u otras ha implementado usted en su trabajo como arreglista, tiplista, compositor, etc. dentro del tiple solista? (Si lo utiliza)
5	¿Cómo se ve reflejada la corriente de la Nueva Expresión en la interpretación del tiple solista?

Fuente: los autores.

La nueva expresión en la música andina colombiana

Para finales del siglo XIX ya algunos músicos como Pedro Morales Pino, Alberto Castilla y Adolfo Mejía que venían de acervos tradicionales, se empiezan a educar en los conservatorios (nacionales y extranjeros) y a comienzos del XX, dichos músicos incidirían en la circulación de la música de manera escrita, en tanto que estos se ven influenciados por la música académica e internacional (Boada, 2012). Ya hacia mediados del siglo XX la llegada de la industria discográfica a Colombia trae consigo una fuerte influencia de la música estadounidense, entre ellas el uso de la armonía moderna del jazz (Rendón, 2014). Uno de los primeros en incorporar estas innovaciones a la música andina colombiana fue el compositor León Cardona, quien en una entrevista televisiva narra que después de recibir una guitarra eléctrica de regalo, empezó a estudiar el jazz y, después, aplicaría dicha armonía a sus obras, pero conservando todos los demás elementos intactos. Cardona menciona en dicha entrevista que para esa época, es decir, entre 1960 y 1970, los tradicionalistas recibieron su propuesta musical de forma negativa al afirmar que “Estaba acabando con la música colombiana”. No obstante, sus composiciones fueron bien recibidas por los músicos jóvenes que empezarían a seguir sus pasos (Opinión y Análisis, entrevista para Teleantioquia, 11 de noviembre, 2014).

Gracias a la consolidación de la World Music a finales de los años ochenta y principios de los noventa, las disqueras nacionales e internacionales empezaron a producir las músicas tradicionales como *La cande-*

la viva de Totó la Momposina (Real World Records, 1993), o *Le Bullerengue* de Petrona Martínez (Ocora France, 1998). Entre estas producciones se destacarían agrupaciones como propuestas de nuevas músicas colombianas con las agrupaciones tradicionales como el Grupo Seresta y Ancestro (Gómez, 2015).



Figura 1. Grupo Seresta

Fuente: http://2.bp.blogspot.com/-7-0K4qtlv5c/VZMU_9bF8yHI/AAAAAAAAEBQ/QU9NyKs5R_M/s1600/seresta%2Bgoogle.jpg

El concepto de la *nueva expresión* en la música colombiana tomó fuerza en la década de los ochenta en Bogotá y a inicios de los noventa se afianzaría con el festival Mono Núñez (Ginebra, Valle). León Cardona es el precursor de este cambio cuyas armonías se ven reflejadas en obras como *Sincopando* o *Éxtasis*, las cuales rompen los esquemas tradicionales que se concebían en la época en relación con las músicas andinas colombianas como lo afirma la compositora Luz Marina Posada:

Más o menos en los años cincuenta él vino como guitarrista a Bogotá para ser parte del grupo de planta de un hotel [...] Él era un gran oyente del *jazz*, pero aquí tuvo la oportunidad no solo de escuchar, sino de ejecutar muchas músicas del mundo porque la música que debían interpretar con el grupo del hotel era un repertorio internacional (Posada, Comunicación personal, 2 de julio del 2016).

Rengifo afirma que dichos cambios se deben a transformaciones culturales globales:

Comienza a ocurrir un cambio en la sociedad muy grande desde el año 68. En el 68 se planteó la liberación femenina, la píldora anticonceptiva, la revolución sexual, llegaron los Beatles, y comenzaron a pasar muchas cosas, y la sociedad comenzó a cambiar. Otra cosa que hizo cambiar mucho a la sociedad fue el protagonismo de la mujer, las luchas raciales en Estados Unidos, la búsqueda de un igualitarismo de género y de razas, entonces todo eso influyó en que ya las canciones no podían mencionar un amor machista, un amor no igualitario, ya hay una relación distinta entre los personajes o protagonistas de las historias, y eso tampoco se canta con las armonías de hace 50 años porque también habían otras músicas sonando, estaban los Beatles, la “Nueva canción latinoamericana”, lo colombiano, entonces todo eso empezó a influenciar y comenzaron a salir unas canciones un poco distintas (Rengifo, 2016).

Otros exponentes de dicho cambio también serían compositores Luis Enrique Aragón Farkas, Ancízar Castrillón, Guillermo Calderón, Doris Zapata, entre otros. Como aspectos que caracterizarían la corriente de la *Nueva Expresión* se pueden resaltar el uso de acordes de mayor densidad (Domaj9, Do6, Rem11, etc.) propios de la armonía del *jazz*; el uso de letras más alejadas del contexto rural, que incorporan temáticas frecuentemente críticas y de poesía renovada, así como cambios en la estructura formal de las obras como *Sincopando* de León Cardona y *El Beso que le Robé a la Luna* de Luis E. Aragón Farkas. Al respecto, dice el compositor Mauricio Lozano “Hablando de las [...] obras, se altera la forma tradicional, ya no es el pasillo de tres secciones que se repiten, hay algunas que son lineales de comienzo a final” (Lozano, comunicación personal, 8 de julio del 2016).

La *Nueva expresión* no fue un movimiento que como tal segregara a los músicos en categorías, sino una tendencia estilística en la composición musical en busca de una exploración sonora, como una transición y acercamiento hacia la *world music*, que se caracterizada por el uso de armonías propias del siglo *xx* como el *jazz*. Esta corriente se establece como contexto musical para la aparición del tiple solista, ya que, como dice Revelo: “El tiple se está estudiando a raíz de la nueva música que ha salido, como la música de León Cardona, Germán Darío Pérez, Victoriano Valencia y muchos otros *jazzistas* que están haciendo música colombiana” (Revelo, comunicación personal, 2016).

Los pioneros del tiple solista

Debido a que históricamente el tiple solista solo aparece hasta ya entrado el siglo *xx*, su papel inicial dentro de la música tradicional siempre fue de acompañamiento a instrumentos como la bandola y la guitarra, o en otros casos el canto. La tiple y arreglista Enerith Núñez citando a Puerta hace esta precisión:

Él [David Puerta] decía que [el tiple] fue compañero de los actos fúnebres, despechos, amoríos y festejos de los hombres de la independencia, entonces por supuesto que el tiple se tocaba o rasgueado, o punteado, pero en ningún caso fue tocado como un instrumento solista en comienzos siquiera de siglo, y diría yo que el tiple solista iniciaría después de la segunda mitad del siglo *xx*, por los años cincuenta más o menos (Núñez, comunicación personal, 2 de julio del 2016).

Uno de los antecesores del tiple solista fue Jorge Ariza, quien en busca de darle protagonismo al instrumento, ejecutaba melodías con acompañamiento de una guitarra o un segundo tiple. Núñez comenta: “Todo ese grupo existió al lado del maestro Ariza [...]. Entonces allí era importante el rasgueo, y por supuesto no se conseguía el tiple sino cuando alguien lleva la melodía y que alguien toque el tiple y lo acompañe” (Núñez, comunicación personal, 2 de julio del 2016).

Producir melodía y escuchar el acompañamiento del tiple en forma simultánea se convirtió en el común denominador de los tipleistas de los setenta, a tal punto que la mayoría de las grabaciones etiquetadas como *tiple solista* que corresponden a dicha época,

en realidad eran el producto de varias pistas de audio superpuestas, las cuales en la mezcla final daban la impresión de que fuera un solo intérprete. Puerta lo ratifica así en una anécdota personal.

Una vez estaba yo presentándome en el planetario distrital en el auditorio [...] y a la segunda o tercera pieza entró el maestro Álvaro Dalmar; lo vi entrar y me emocioné inmensamente. [...] se sentó ya siendo admirado y aplaudido por todos, y yo le hice el homenaje de presentarlo. Terminé mi concierto y entré al camerino, me estaba tomando alguna copa de vino cuando entró Álvaro Dalmar y me dice “David, que bien estás tocando”, y yo le dije “ay maestro [...] ¡nunca fui capaz de tocar lo que usted toca!”, y él me dijo “¿Cómo así?”, y le contesté “Es que yo ponía ese disco suyo y no fui capaz, yo sé que esto es en sol mayor y arranco, pero no puedo”, y me dice “mijo, pero es que usted está tocando en un solo tiple lo que yo hice en cinco pistas” (comunicación personal, 29 de mayo del 2016).

Productos discográficos como *Tiplecito de mi vida*, *El mago del tiple* de Pachó Benavides (Sonolux, 1957) o *Su majestad el tiple* de Álvaro Dalmar (Sonolux-LP-12241) fueron una gran influencia para que al final se consolidara una interpretación completamente solista “en vivo”.

Gonzalo Hernández, contemporáneo a los tiplistas “solistas con acompañamiento” se reconoce, tanto por los pioneros aún vivos como por los jóvenes que inician sus estudios musicales, como el primer tiplista solista de su generación. Individualmente llegó a consolidar por primera vez lo que ahora se reconoce como esta denominación. Gustavo Adolfo Rengifo (2016) afirma que “de los tiplistas solistas, el único que es verdaderamente antiguo y que ya no vive es el tiplista Gonzalo Hernández, del trío de los hermanos Hernández” y, así mismo, lo corrobora el joven tiplista David Ocampo “El documento más antiguo es el de Gonzalo Hernández como solista, no como solista con acompañamiento” (comunicación personal, 2016).

Una de las posibles razones por las cuales el tiple no amplió su papel solista, sino hasta la actualidad, se relaciona con la falta de desarrollo estructural que le otorgara las características necesarias para tener un papel protagónico. Lo anterior es relevante porque los clavijeros metálicos fueron los que le otorgaron al tiple una afinación más estable. Antes de esto poseía



Figura 2. Portadas de *El mago del tiple* de Pachó Benavides y *Su majestad el tiple* de Álvaro Dalmar

Fuente: <https://i.ytimg.com/vi/l2RtWMA9bMc/hqdefault.jpg>,
<https://i.ytimg.com/vi/4xKdFXqBESU/hqdefault.jpg>

un problema tan grave con respecto a estabilizar su afinación, que era motivo de burla de figuras públicas, como se puede ver en una cita de Puerta (2016) sobre el expresidente de Colombia, Miguel Antonio Caro, quien decía: “Yo nunca he oído tocar tiple, lo he oído afinar todas las veces”. Así, muchos tiplistas coinciden en que el instrumento originalmente, y hasta la primera mitad del siglo xx, fue “inafinable”.

I Encuentro de Tiplistas Solistas en Mariquita (1973)

Algunos de los exponentes más antiguos del tiple solista convergerían en el encuentro que se celebró en 1973 por primera vez en el municipio de Mariquita (Tolima), en el que resultaron ganadores “Pedro Nel Martínez, de Santander; Enrique Parra, de Tolima, y Gustavo Sierra, del Valle” (Puerta, 1988, p. 166). David Puerta comenta en relación con ese primer evento:

El evento de Mariquita [...] fue mi entrada a ese círculo. Hasta ese momento yo no sabía que

existía la palabra tiple solista [...]. Ese primer concurso se lo ganó Pedro Nel Martínez. No tenían claras bases ni las ideas de qué es un tiple solista ni nada, entonces era un concurso de tiplistas. [...] hablamos de tres modalidades: el tiplista acompañante, el tiplista punteador estilo santandereano, y el tiplista solista que trata de defenderse en un solo tiple con melodía y acompañamiento (Puerta, 2016).

El tiplista vivo más veterano de los participantes en este encuentro fue David Puerta, ingeniero de asuntos hidráulicos y ambientales, licenciado en Filosofía y Letras y músico empírico. Puerta comenzó su recorrido musical gracias al núcleo familiar en el que cantaban y tocaban algunos instrumentos. Al reconocer su talento musical e interés por el tiple, y con las pocas nociones que tenía del instrumento recibiría instrucción inicial con Julián Lombana, Fidel Álvarez y Fernando León. Más adelante, una tía le enseñaría otros pocos conocimientos al respecto. Debido a que su padre no quería que se dedicara a la música, David Puerta estudió ingeniería civil en la Pontificia Universidad Javeriana, y mientras hacía su posgrado en Hidráulica en Holanda en 1966, la Embajada de Colombia lo llamaría para tocar como tiplista en diferentes sedes de la misma embajada en los países europeos. Esta experiencia lo mantuvo activo como intérprete hasta su regreso a Colombia donde finalmente realizó estudios de Filosofía y Letras en la Universidad Santo Tomás en 1993 (Restrepo, 2010).

Luis Enrique “El Negro” Parra fue en sus inicios un guitarrista empírico y llegó a ser reconocido como intérprete de música popular en Ibagué, ciudad en la cual residía en su juventud. No tuvo formación académica y se dedicó a tocar en serenatas. Así relata sus inicios en el tiple:

En alguna ocasión me invitaron a una reunión, pero estaba lejos de mi casa para ir por la guitarra, entonces nos fuimos para la reunión y resulta que no había guitarra si no un tiple. Como ya había oído a Pacho Benavides y a estos personajes de Santander [...] lo que hice fue tratar de tocar las obras que me sabía en guitarra en el tiple y a las personas que estaban allí les llamó la atención escuchar eso y esa fue mi motivación hacia el tiple (Luis Enrique Parra, comunicación personal, 10 de septiembre del 2016).

El “Negro” Parra continuaría tocando el tiple desde entonces y en 1972 conocería a David Puerta, mien-

tras trabajaba en una compañía de seguros en la ciudad de Bogotá (Barreto *et al.*, 2011).

Gustavo Adolfo Rengifo (1953-) nació y creció en Buga (Valle del Cauca) donde aprendería a tocar el tiple de forma individual por tradición oral de su familia, allí mismo integraría durante diecisiete años una de las más importantes agrupaciones instrumentales, el Trío Generaciones, bajo la dirección del Mono Núñez. Rengifo menciona que desde muy temprano fue experimentando con el instrumento y creando su propio repertorio, dentro del cual empezarían a aparecer, tal vez sin saberlo, lo que hoy día denominan obras solistas para tiple. Cuando se celebró la segunda versión del Encuentro de Tiplistas en Mariquita en 1975 participarían Rengifo, el “Negro” Parra y David Puerta. Comenta el tiplista y compositor Juan Pablo Hernández:

La generación de San Sebastián de Mariquita el año 1973, 1975, y lo que se hizo en Ibagué en el 1978, [...] la he denominado la primera generación de solistas de tiple, porque fue la primera vez que se convocó a los tiplistas solistas del país; ello cuando fueron invitados a San Sebastián de Mariquita en el 73 y el 75 se vieron la cara por primera vez y cada uno llegó siendo solista de tiple llevando consigo su concepto, su técnica vinculada a su interpretación (Hernández, comunicación personal, 10 de septiembre del 2016).

Los testimonios anteriores y los hechos de San Sebastián de Mariquita en los años de 1973 y 1975 corroboran que la consolidación del concepto del tiple solista vigente en la actualidad se formalizó por primera vez allí en el concurso citado, aclarando que este estilo ya se venía gestando desde las individualidades de sus intérpretes años atrás. Además de los intérpretes mencionados se sumarían Aicardo Muñoz y Lucho Vergara. Junto a ellos una importante nómina de nuevos tiplistas empiezan a ocupar lugares destacados en festivales nacionales.

Transición del tiple solista al contexto académico

En relación con la incorporación del tiple al contexto académico colombiano se deben reconocer a Aicardo Muñoz, Elkin Pérez y Enerith Núñez como los primeros intérpretes en promover dicho proceso. Enerith Núñez es la primera mujer tiplista solista viva reconocida en el país, dado que los maestros

Muñoz y Pérez ya fallecieron. Sobre Aicardo Muñoz, afirma David Puerta:

Fue la primera persona en mi vida, yo ya tenía treinta y tantos años, a quien yo vi que tocaba con un papel al frente, yo no sabía que eso se hacía; obviamente ante el jurado él se presentó con sus piezas de memoria, pero con unos arreglos que dejó descrestado a todo el mundo (Puerta, comunicación personal, 2016).

Aunque se infiere que Muñoz ya escribía partituras de lo que tocaba en el tiple, esto no confirma que hubiera transcrito las obras que interpretaba como solista. Por otro lado, Elkin Pérez, siendo también uno de los tiplistas que participó en el Primer Encuentro de Mariquita, con su publicación insignia *Método de tiple* (1996), ha sido un punto de referencia en relación con la técnica del instrumento para muchos músicos a escala nacional. En la última sección de dicha publicación hace una propuesta usando el instrumento como solista para interpretar arreglos de música universal y colombiana, cuyas partituras se incluyen en el mismo trabajo. Además, desarrolla un apartado en relación con la adaptación de melodías para su interpretación solista.

La labor de Enerith Núñez se conoce desde la publicación de su compendio de arreglos titulado *Dieciséis obras de autores colombianos para tiple solo*, publicado en 1992 como proyecto ganador de una beca otorgada por el entonces Colcultura, hoy Ministerio de Cultura. Partiendo de este trabajo ha realizado numerosas publicaciones sobre el tiple solista. Vale la pena destacar que en su obra, Enerith no solamente incluye las partituras de los arreglos, sino también propone una tabla de convenciones y un apartado denominado *Criterios técnico-musicales para la adaptación de una melodía para el tiple solista* (Núñez, 1992). Desde su experiencia investigativa sobre el instrumento, el interés por sistematizar desde la academia el repertorio y técnicas interpretativas del tiple de Enerith Núñez se ha publicado en su más reciente trabajo *Destacadas obras musicales del universo, versiones para tiple solista* (2008).

Tiplistas de la más reciente generación como Juan Pablo Hernández, Fabián Gallón, Óscar Santafé, Oriol Caro, Paulo Olarte, Víctor Hugo Reina y Luis Carlos “Lucas” Saboyá con formación musical académica universitaria y de conservatorios, por mencionar algunos, en su mayoría también compositores, hicieron todas transcripciones de sus obras originales y



Figura 3. Enerith Núñez, tiplista

Fuente: https://www.youtube.com/channel/UCcu_nJgxJobY-J1OH_phz81Q.

arreglos. Otro factor determinante ha sido que este grupo de instrumentistas se educó en una época en la que aún no eran masivas las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Esta generación de tiplistas es la que hoy día dirige la formación académica de dicho instrumento para músicos en las instituciones de educación superior, y gracias a ellos se consolida el estudio del tiple solista en el contexto formal como lo afirma Lucas Saboyá:

La nueva generación de tiplistas están vinculados a la academia [...], hay muchos de ellos que estudian en conservatorios y estudian como profesión la música y de instrumento principal el tiple [...], entonces muchos de estos tiplistas están vinculados a todos los procesos académicos en los que el tiple logró un campo dentro de la escuela (Saboyá, comunicación personal, 14 de agosto del 2016).

En numerosos casos, los tiplistas de esta pléyade han recibido la educación formal en el instrumento por parte de los intérpretes que corresponden a la mencionada segunda generación de tiplistas solistas; tal es el caso de David Ocampo, estudiante de Paulo Olarte, y Diego Bahamón, quien en su momento fue alumno de “Lucas” Saboyá.

Innovaciones interpretativas del tiple solista

La técnica ha sido uno de los conceptos fundamentales del presente estudio y se puede definir como “procedimientos que facilitan el ejercicio de un arte u oficio” (Núñez, 2016). Su aparición dentro del de-

sarrollo del tiple, como se mencionó en apartados anteriores, se debe al paso del estudio empírico del instrumento al contexto académico, y su importancia radica en su uso como herramienta fundamental para la apropiada interpretación de las obras en el instrumento, en la conducción del discurso musical hacia el resultado esperado por el instrumentista (Bahamón, comunicación personal, 28 de mayo del 2016).

La técnica involucra las posiciones apropiadas de ejecución, teniendo en cuenta la morfología del instrumento y la anatomía del instrumentista, respecto a su posición corporal y a las manos derecha e izquierda; profundiza en la pulsación apropiada de las cuerdas la digitación sobre el diapasón. Al respecto, se puede declarar que la forma de interpretar el tiple de los pioneros del movimiento solista no corresponde a modelos técnicos establecidos desde la academia, sino que se desarrollan a partir de su intuición al querer superar las barreras personales de interpretación. Como consecuencia de que el tiple históricamente es un derivado de la guitarra y que en un inicio los tiplistas eran guitarristas que se “convertían” en tiplistas, como en el caso del “Negro” Parra, las técnicas interpretativas del tiple se pueden dividir en dos: las derivadas de la ejecución de la guitarra, en su mayoría enunciadas en el método de tiple de Elkin Pérez (1996), y las desarrolladas a partir de las características propias del tiple.

Como primera técnica se encuentra el uso del *plectro* o *pluma* en sus tres direcciones: sencilla directa hacia abajo, sencilla indirecta hacia arriba y la plumada doble; sin embargo, posteriormente se abandonaría debido a la necesidad de la disponibilidad

de la mayor cantidad posible de dedos en la mano derecha para digitar en múltiples cuerdas de manera simultánea. Dentro de esta categoría se encuentran también el *trémolo*, el *apagado*, los *armónicos naturales* y *artificiales*, y el *trino*, todos ejecutados de la misma forma en la que haría en una guitarra. Además, Enerith Núñez implementó el uso de la técnica *carlevaro*, la cual describe una correcta posición de ejecución del instrumento en “triángulos” mediante el uso de escabel (Núñez, 2016). En las nuevas generaciones de tiplistas y gracias al estudio consciente de la técnica, propiciado en parte por el método de Elkin Pérez y por la academización del instrumento, se puede observar un acercamiento hacia la uniformidad de la ejecución. Características de esto son la conservación de una posición cerrada en la mano derecha y la búsqueda de digitaciones cómodas y eficientes en la mano izquierda.

Otra técnica adaptada de la guitarra y otros cordófonos, pero que con un mayor desarrollo en el tiple debido a sus características morfológicas, es la *scordatura*, que cambia la afinación de un orden para ampliar el registro del instrumento o facilitar la ejecución de ciertos pasajes que serían de gran dificultad de otra forma. Este es el caso de *¿Me regalarán para el pan?* de Óscar Santafé o el *Estudio melancólico para el tiple # 4* del mismo autor.

Actualmente, también se ha propuesto una *scordatura* denominada *Tiple de amor*, desarrollada por el estudiante Gerley García. En dicha *scordatura* se propone afinar los órdenes con las requintillas a un intervalo de décima por encima de los bordones, resultando en una sonoridad muy particular. Esta afinación sería de la siguiente manera:

Escordatura:
1 orden: E.E.E
2 orden: A.A.A
3 orden: F.F.A
4 orden: C.C.E

¿Me regalarán para el PAN ?
Rumba NO Criolla
Oscar Santafé

Tiple Solo

Escritura al Diapasón
NO en nota real

Figura 4. *¿Me regalarán para el pan?*, notación de *scordatura*

Fuente: Óscar Santafé, inédito citado con autorización del autor.

Tabla 4. *Scordatura* en tiple

Orden	Bordón	Requintillas
Primero	B	D
Segundo	G	B
Tercero	E	G
Cuarto	C	E

Fuente: Gerley García (comunicación personal, 2016).

Por último, es importante mencionar también la “técnica del manco”, la cual permite otra posibili-

dad de ejecutar la melodía mediante la adaptación del *tapping*, recurso popularizado por la guitarra eléctrica que trabaja con los armónicos naturales y artificiales. En el tiple los solistas lo hacen digitando con fuerza con la mano izquierda para producir un sonido sin necesidad de pulsar las cuerdas con la mano derecha. Con esta técnica la mano derecha queda libre y en dicho caso los tiplistas hacen efectos percusivos con esta en la caja de resonancia, ya sea en el puente o propiamente en cuerpo del instrumento; a este recurso se le ha denominado *tambora* o *percusión en la caja*.

81 Am *Melodía en Tapping

85

89

93 2 V VII Fine

100

Percusión 1:
1. Pulgar en el puente.
2. Índice en la tapa.
3. Medio y anular en la tapa.

Percusión 2:
1. Golpe en el mástil con el guajeo hacia abajo
2. Golpe en el mástil con el guajeo hacia arriba

Figura 5. *El alegre pescador*, técnica El Manco

Fuente: David Ocampo, inédito, citado con autorización del compositor.

Técnicas desarrolladas a partir de las características del tiple

A diferencia de las técnicas mencionadas, una serie de nuevos recursos han sido creados a partir de la propia idiomática del tiple. Siendo la melodía el punto focal del desarrollo del papel solista de tiple, sus intérpretes afirman que una de las mayores preocu-

paciones es conducir una melodía de forma clara y que permita ejecutar un acompañamiento sin que este la opaque. Se puede decir que el desempeño solista en el tiple se inicia en el equilibrio y el manejo de la melodía respecto al acompañamiento idiomático del instrumento propio de los ritmos tradicionales que se ejecutaban en la época, tales como guabina, bambuco, pasillo, entre otros. Así, las primeras

propuestas incorporaban una alternancia de los dos elementos que, sin usarlos simultáneamente, intentaban crear una propuesta individual. Como ejemplo de ello, Núñez (2016) dice:

Mi paisana Ólga Acevedo [tiplista, guitarrista y bandolista huilense] lo asumió desde el punto de vista de la melodía y el acompañamiento y no importaba que fuera de forma independiente, pero ella buscaba eso, que fuera un solo producto (Núñez, comunicación personal, 2 de julio del 2016).

La razón por la cual se dificulta la adaptación de melodías cuando se intenta conservar el acompaña-

miento es debido a su morfología, puesto que las cuerdas del primer orden del instrumento siempre se encuentran una octava por debajo de los sonidos producidos por las requintillas de los demás órdenes. En concordancia con lo anterior, Núñez (2016) comenta:

La primera [cuerda] forma parte de la armonía solamente, incluso si se llega a rasgar, en razón a que la segunda está más arriba que la primera en términos de sonoridad, pues la primera siempre será acompañante y no está desdibujando la melodía.

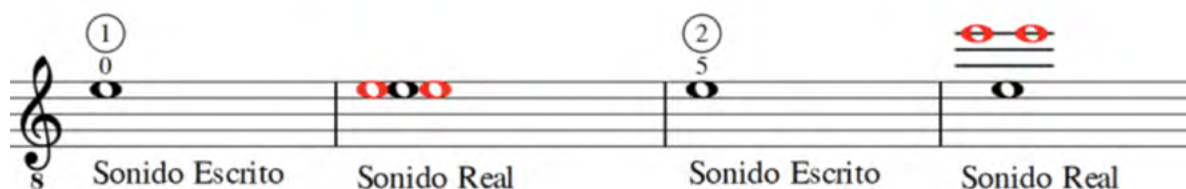


Figura 6. Comparación de sonido escrito y sonido real

Fuente: los autores.

La dificultad melódica ha llevado a los tiplistas a plantear un recurso idiomático que permite mantener una línea clara, al cual se le ha denominado *transparencia*. Esta posibilidad hace que, al llevar la melodía en segunda cuerda, se garantice que las no-

tas ejecutadas en la primera correspondan al acompañamiento y la melodía sea clara, y se encuentre en un primer plano sonoro. Ejemplo de esto se ve en la obra musical de Gustavo Rengifo titulada *El destino del tiple*.

El Destino del Tiple

Transcripción: Jorge Iván Ramírez Marín Compositor: Gustavo Adolfo Rengifo

$\text{♩} = 188$

Figura 7. *El destino del tiple*

Fuente: transcripción de los autores, inédito citado con autorización del compositor.

En la figura anterior se observa una nota pedal *mi* que corresponde a la primera cuerda al aire. Así, al llevarse la melodía por terceras en segunda y tercera cuerda, se garantiza que el clúster formado en el registro superior del instrumento con las notas *re*, *mi*

y *fa* no sea disonante, ya que al ejecutarse el *mi* en el primer orden, este va a sonar una octava por debajo del *re* y el *fa*, y pasará a formar parte del acompañamiento como una novena de la armonía de *re* menor, como se puede observar en la siguiente figura:



Figura 8. *El destino del tiple*, compases: 11-14.

Fuente: los autores.

El acompañamiento

Dado que el tiple solista surge en la música tradicional colombiana, al realizar arreglos y composiciones en esta categoría, se suelen incorporar, elaborar y diseñar las células rítmicas características de los aires folclóricos. Esto plantea una dificultad debido a que el instrumento permite un máximo de cuatro notas digitadas y se busca mantener una melodía constante en el primer plano, lo cual requiere de una a dos cuerdas. Esto implica que, para el acompañamiento, y en su defecto el bajo, se cuente en el mejor de los casos con tres cuerdas para resaltar dichos motivos rítmicos. Para solucionar este inconveniente, los tiplistas han planteado una omisión de los bajos, no porque no se usen, sino porque la búsqueda de un desarrollo en la línea del bajo, con excepción de los casos en los que la melodía se encuentra en dicho

registro, se torna un obstáculo para el desarrollo de la obra debido a las imposibilidades de tesitura del instrumento. Para Oriol Caro: “Aquí surgen unas inversiones donde el bajo por ejemplo no importa sino es el color del instrumento el que va diciendo cosas, el color del acorde más que la disposición armónica o melódica del mismo” (Caro, comunicación personal, 2016), y esto mismo referencia también Davidson (1970, p. 56) al citar a Guillermo Uribe Holguín. Así, cuando un tiplista digita el acorde de *do mayor* en primera posición, este queda con el *mi* en el bajo, generando obligatoriamente una inversión del acorde, esto no por decisión del músico, sino por la misma idiomática del cordófono. Consecuentemente, si el compositor o arreglista necesitara que el acorde quedara en estado fundamental usando las cuatro cuerdas simultáneamente, este deberá ser digitado a partir del décimo traste por obligación.



Figura 9. *Do mayor* en primera posición y en estado fundamental (décimo traste)

Fuente: los autores.

En la obra original para tiple *Corazón de mamá* de Diego Marulanda, se puede ver el desentendimiento del manejo del bajo como un elemento primordial dentro de la armonía en el instrumento. Se trata de una conducción armónica a partir del compás 29, en la que se realizan en secuencia los acordes *sim*, *mim7*, *solM*, *doadd2*, *solM*, *readd4*, *sim*, *mim7*. En esta sucesión armónica se puede observar que el bajo permanece constante en la nota *re* generando así inversiones en cada acorde. Por ello se puede afirmar que, en un acompañamiento rítmico-armónico, principalmente en el que se utiliza el recurso

del *guajeo*, es poco el desarrollo que se le da al bajo, esto con el objetivo de darle protagonismo a las particularidades rítmicas de los aires colombianos. En la misma figura se observa que la rítmica corresponde al acompañamiento tradicional que hace el tiple al ejecutar un bambuco, y sobre este acompañamiento *rasgueado*, en las voces superiores se plantea la melodía de forma que ninguno de los elementos se vea interferido por el otro. Para lograr esto, el elemento de la *transparencia* puede facilitar la ejecución de la melodía mientras se mantiene un acompañamiento constante.



Figura 10. *Corazón de mamá* para tiple solista. Desentendimiento del bajo

Fuente: Diego Marulanda (2016). Inédito citado con autorización del compositor.

El guajeo

Otro recurso propio del tiple es el *guajeo*, el cual es un sinónimo del mismo *rasgueo* o *zurrungueo* al que se referían los tiplistas de mitades del siglo *xx*. Este recurso es la insignia del lenguaje de interpretación del tiple, que en combinación con el aplatillado caracterizan la sonoridad tradicional del instrumento. Para Paulo Olarte: “Es un término cubano que se refiere al tumbao y que en este momento se ha incorporado en las músicas tradicionales, especialmente la forma de rasgueo del tiple que en su época se llamaba zurrungueo” (Olarte, comunicación personal, 2016).

Complementando el guajeo se encuentran dos técnicas adicionales: la brisa y el aplatillado (Pérez, 1996).

David Ocampo dice que el uso de técnicas como el aplatillado, aunque se consideren pertenecientes a la idiomática del instrumento desde hace mucho tiempo, en realidad se popularizaron hace poco, específicamente gracias al tiplista Mario Martínez (1935-2016). La misma fuente menciona que el uso de estos recursos varían de acuerdo con la época y región geográfica a la que pertenezca el tiplista:

Por ejemplo, en la región paisa nunca se hizo aplatillado, y si uno busca tiplistas que ya tengan muchos años, [ellos] no hacen aplatillado: por poner un ejemplo conocido pongo al maestro Benjamín Cardona Osorio, también solista de tiple, muy destacado en sus años, pero el maestro no aplatilla (Ocampo, comunicación personal, 2016).

Otras propuestas

En adición a las propuestas anteriores se deben mencionar usos poco ortodoxos que se le han adjudicado a este instrumento. Uno de ellos es el papel de *bajo continuo* que hizo Oriol Caro para la interpretación de obras del Barroco por parte de la Orquesta Sinfónica

Nacional, como fuera mencionado por Ocampo (2016). Además, existen las propuestas de *scordatura* en las que se crean relaciones diferentes al unísono y la octava entre requintillas y bordón del mismo orden. Práctica de esto último la realiza Gerley García con la afinación que él denomina *Tiple de amor*:

1 = Bordón B / Req. D
2 = Bord. G / Req. B
3 = Bord. E / Req. G
4 = Bord. C / Req. E

Carpe Diem
'Aprovecha el día'

Gerley García

Score: Moderato (♩ = 100)

(2/4) Bris. Uss.

Tiple de amor

(3+3)

intensidad dinámica

Bris.

Arm. Nat.

Copyright © Gerley García. Todos los derechos reservados.

Figura 11. *Carpe Diem. Scordatura Tiple de amor*

Fuente: Gerley García, inédito citado con autorización del compositor.

Para finalizar, se hace referencia a una propuesta de construcción de tiple que hizo Paulo Olarte como parte de su tesis de grado Modificaciones experimentales a la estructura del tiple tradicional colombiano (2013). En este diseño implementa la fabricación de un instrumento basado en la guitarra *folk* estadounidense, con un cuerpo de mayor tamaño

al convencional para compensar el volumen del instrumento, ya que este solo cuenta con un bordón y una requintilla en cada orden. Esta idea sobre la ausencia de una requintilla la implementa Olarte para poder hacer ataques exclusivos a los bordones y así generar un nuevo recurso que permita una variedad tímbrica y de tesitura.



Figura 12. Tiple de ocho cuerdas

Fuente: recuperado de <https://prezi.com/jhf3udmyjbkb/presentacion/>

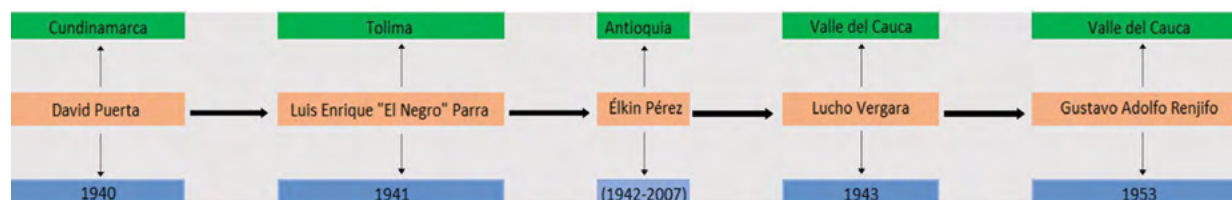


Figura 13. Comparación tiple de ocho cuerdas

Fuente: recuperado de: <https://prezi.com/jhf3udmyjbkb/presentacion/>

Tabla 5. Cronología de tiplistas solistas en Colombia

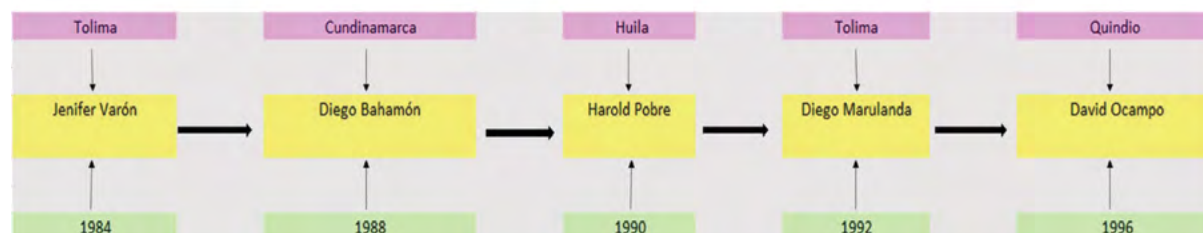
Primera generación



Segunda generación



Tercera generación



Conclusiones

El desarrollo del tiple solista en Colombia se puede establecer como una corriente estilística claramente definida a partir de sus intereses y repertorios desde prácticas arraigadas y vigentes. La primera de ellas de tradición oral, representada por Gustavo Rengifo, David Puerta y el "Negro" Parra, se caracterizó por el acercamiento intuitivo al instrumento y la creación de repertorio partiendo fundamentalmente de las

tradiciones musicales colombianas. La segunda es la postura formal con Enerith Núñez, Élkin Pérez y Aicardo Muñoz como sus proponentes más originales, tendencia basada en el estudio académico de la ejecución del instrumento y es la que inicia el tránsito del tiple solista hacia el uso de la notación musical sin renunciar a las músicas tradicionales, puesto que tanto empíricos como formales se valen de los aires colombianos como latinoamericanos y la implemen-

tación de una técnica formal de ejecución del tiple. Si bien en sus inicios estaban diferenciadas las dos tendencias, la segunda generación de tiplistas hace parte de un periodo de transición en el que los instrumentistas tuvieron la posibilidad de acercarse de manera informal o formal al tiple mientras se educaban musicalmente en instituciones como los conservatorios y las academias, permitiendo así el fomento de este a escala nacional y acelerando su desarrollo gracias al estudio consciente de la técnica.

El I Encuentro del Tiple Solista celebrado en San Sebastián de Mariquita (Tolima) en 1973 consolidó el movimiento denominado Tiple Solista. A la segunda generación pertenecen aquellos “tiplistas urbanos” como Óscar Santafé, Oriol Caro, Paulo Olarte y “Lucas” Saboyá, que con una larga trayectoria en la interpretación solista han hecho propuestas, articulando las tradiciones y la academia para darle un mayor desarrollo al instrumento. La tercera generación o *profesionales* son los tiplistas jóvenes nacidos después de 1980, en un contexto globalizado quienes en su mayoría han tenido estudios universitarios de música e interpretación del tiple, usan la notación musical, acceden a bibliografías y discografías sobre el instrumento de forma casi masiva y en su mayoría han recibido clases formales con los músicos de las anteriores generaciones.

El desarrollo del tiple solista y la academia ha significado un paso importante de la tradición colombiana para el reconocimiento de sus aportes musicales a escalas nacional e internacional. Por ello se considera primordial promover las músicas e instrumentos tradicionales del país a través de las actividades de formación e investigación de las diferentes instituciones de educación superior de Colombia, con el objetivo de consolidar una propuesta musical que logre influenciar las corrientes internacionales de este campo artístico.

Referencias

- Barreto, J. F., Díaz, I. y Rodríguez, L. F. (2011). *Luis Enrique “El Negro” Parra, compositor tolimentense y solista de tiple colombiano: vida y aporte musical*. (Trabajo de Grado Licenciatura en Música). Conservatorio del Tolima, Ibagué.
- Boada, E. (2012). Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 69-88.
- Davidson, H. (1970). *Diccionario folklórico de Colombia* (tomo III). Bogotá: Banco de la República.
- Gómez, N. (2015). *Invencciones de la colombianidad: Nueva Música Colombiana*. (Tesis de Maestría en Estudios Culturales). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Núñez, E. (1992). *Dieciséis obras de autores colombianos para tiple solo*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Núñez, E. (2008). *Destacadas obras musicales del universo para tiple solista*. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Olarte, P. (2013). *Modificaciones experimentales a la estructura del tiple tradicional colombiano*. (Tesis de Grado - Licenciatura en Música). Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira.
- Opinión y Análisis Teleantioquia. (11 de agosto del 2014). *Habla la experiencia*. León Cardona. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=iO0XMCH6PCo>.
- Pérez, E. (1996). *Método de tiple*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura.
- Puerta, D. (1988). *Los caminos del tiple*. Bogotá: AMP Dame.
- Ramírez, K. (2000). *Ahora... haga música con el tiple*. Tunja: Talleres Gráficos El Maestro.
- Rendón, H., López, G., Tobón, A., Mora, F. y Cortés, M. (2014). *Cuerdas vivas. Utopías de bandolas, triples y guitarras en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Restrepo, M. (2010). *David Puerta Zuluaga, el mejor tiplista del país*. Periódico el Mundo. 13 de junio de 2010. Recuperado en <http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=151266>
- Riveros, A. (1975). *Cantemos con el tiple*. Bogotá: Dosmil.
- Universidad Nacional de Colombia. (2001). *Musicología en Colombia: una introducción*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Viteri, J. (1868). *Método de tiple i bandola*. Bogotá: Nicolas Ponton I Compañía.

Discografía

- Benavides, F. (1957.) *El mago del tiple* [LP]. Bogotá: Sonolux.
- Caro, O. (2011). *Tiple colombiano solista* [CD]. Bogotá: Independiente.

Caro, O. (2015). *Árboles* [CD]. Bogotá: Independiente.
Dalmar, A. (s. f.). *Su majestad el tiple* [1230LPA] Bogotá: Sonolux.
Hernández, G. (SA). *Tiplecito de mi vida* [CD]. Bogotá: Sonolux.
Hernández, J. P. (2009). *Entre siglos. Obra musical de Juan Pablo Hernández*. Ibagué: Independiente.

Puerta, D. (2010). *David Puerta y sus amigos* [DVD]. Bogotá: Politécnico Gran Colombiano.
Santafé, Ó. (2007). *Ando tipleando* [CD]. Bogotá: Independiente.
Saboya, L. (2008). *Intemperante* [CD]. Bogotá: Independiente.



Música, Cultura y Pensamiento

Revista de investigación de la Facultad de Educación y Artes

Conservatorio del Tolima

Convocatoria de Publicación n.º 8

La revista *Música, Cultura y Pensamiento* del Conservatorio del Tolima es una publicación anual que busca divulgar reflexiones en torno a la música, las artes y la educación derivadas de procesos de investigación de la comunidad académica, artística y científica a escalas regional, nacional e internacional. La revista incluye artículos científicos, reflexiones teóricas sobre problemas o temas particulares de las áreas que convoca, informes de investigación, ensayos, aplicaciones pedagógicas y didácticas de la música, obras artísticas y musicales, entrevistas, ponencias, reseñas y traducciones. Se publicarán preferiblemente artículos en español o inglés dentro de los siguientes tipos:

- **Artículo de investigación científica y tecnológica:** presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos de investigación.
- **Artículo de reflexión:** presenta resultados de investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.
- **Artículo de revisión:** elaborado con base en una investigación donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica.
- También se publican: artículos cortos, reportes de caso, revisiones de temas, cartas al editor, traducciones, documentos de reflexión no derivados de investigaciones, reseñas bibliográficas, ensayos, resúmenes de trabajos de grado, tesis de posgrado en las áreas artísticas según clasificación de Publindex-Colciencias y trabajos de investigación, reflexión o crítica de antropología, historia y estudios culturales relacionados con música.
- **Separata de música:** la revista incluye una separata de música dedicada específicamente a la publicación de partituras inéditas que revelen el pensamiento musical colombiano como

patrimonio documental en obras musicales históricas, productos de trabajos musicológicos o productos de creación de compositores colombianos o latinoamericanos en relación a reflexiones de la estética y lenguaje musical.

1. Contenido de los artículos

1.1 Público: la revista se dirige a comunidades dedicadas a la actividad e investigación científica y tecnológica, a músicos, artistas y docentes universitarios.

1.2 Información de autores: se deben una breve reseña de cada uno de los autores e incluir los datos personales, como: nombres y apellidos completos, nacionalidad, titulación y universidad donde se obtuvo, filiación institucional, teléfonos, dirección postal y electrónica. Opcionalmente, la dirección de la página web donde pueden ser consultados los autores.

1.3 Resumen: el artículo llevará al inicio un resumen en español y su respectivo *abstract* en inglés, cuya extensión no debe sobrepasar las 150 palabras (para artículos en inglés se presenta primero el *abstract*, seguido del resumen en español).

1.4 Palabras clave: cinco (5) palabras o frases clave según las categorías de la Nomenclatura Internacional de la Unesco.

1.5 Extensión de los artículos: la extensión del artículo puede oscilar entre 3.000 palabras mínimo y 15.000 palabras máximo incluyendo la lista de referencias. El artículo debe presentarse en fuente Times New Roman, 12 puntos, a interlineado doble. El título debe estar en español e inglés (en inglés y español para artículos en inglés). Seguido del nombre del(los) autor(es), y la tipología del artículo (ver el primer párrafo de esta convocatoria). Deberá contener por lo menos: introducción; desarrollo (en caso de un artículo de investigación incluirá metodología, resultados y análisis de este); conclusiones y referencias. Se podrán incluir opcionalmente agradecimientos cuando sea necesario. En la **Separata** el autor hará una breve presentación de la obra y a criterio del Comité Editorial, se designará un par académico para reseñar la obra.

1.6 Gráficos y tablas: las gráficas como dibujos, fotografías, diagramas, tablas o ejemplos musicales irán

en formato gráfico jpg de alta resolución de 300 dpi en blanco y negro, que deben adjuntarse de manera independiente al artículo. En caso de requerirse, el editor solicitará los archivos de los ejemplos musicales en formato Finale o xml. Las tablas de análisis creadas en formato Excel que impliquen fórmulas deberán ser adjuntadas en archivos independientes en los programas respectivos. Todas las imágenes deben aparecer dentro del documento indicando su nombre y fuente. Los autores se responsabilizan de manera expresa por el permiso de uso de imágenes protegidas con *copyright*.

1.7 Notas al pie de página: para las notas al artículo se presentarán a pie de página mediante el uso de numeración en superíndice. Cuando la nota no pertenezca al texto en sí mismo se usará asterisco.

1.8 Citas y referencias: se exige que en todos los artículos, las referencias bibliográficas, así como citación de fuentes musicales, videográficas o cibergráficas se incluyan al final del artículo ordenadas alfabéticamente y señalándolas dentro del documento, de acuerdo con el sistema APA (American Psychological Association, 6th edition). Las normas básicas exigidas para la estructura de esta bibliografía se pueden interpretar en los siguientes ejemplos, solo se debe hacer referencia de la bibliografía mencionada en el artículo:

Artículos de revistas: Apellidos, Inicial del Nombre. (Año). Título del Artículo. *Nombre de la Revista*, volumen (número), rango de páginas citado.

Keane, D. (1986). Music, Word, energy: A dynamic framework for the study of music. *Communication and Cognition*, Vol. 19 (2), 207-219.

Hernández, O. (2007). Música de marimba y poscolonialidad musical. *Revista Nómadas*, No. 26, 58-62.

Ensayos dentro de compilaciones: Apellido, letra inicial del nombre (año). Título del ensayo. En: Nombre, Apellido (Eds.) / (Comps.), título del libro (rango de páginas citado). Ciudad: Editorial.

Miñana, C. (2009). La investigación sobre la enseñanza en Colombia: positivismo, control, flexividad y política. En: *Pensamiento educativo*

No. 44-45 titulado: *Las prácticas de la enseñanza: Desafíos, conocimiento y perspectivas comparativas entre América del Norte y América del Sur.*

Libros: Apellidos, letra Inicial del Nombre. (Año). Título del libro. Ciudad: Editorial.

Fischerman, D. (2004), *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular.* Buenos. Aires: Editorial Paidós.

Internet: Apellido, letra inicial del autor (Año). Título. Recuperado el día del mes, año, dirección electrónica.

Garzón, O. (2002). *Rezar, soplar, cantar: Análisis de una lengua ritual desde la etnografía de la comunicación.* Recuperado el 15/05/2008. De <http://redalyc.uaemex.mx/yc/pdf/21901507.pdf>.

Música (grabación)

Gustav Mahler, *Symphony no. 1 in D Major*, Concertgebouw Orchestra conducted by Leonard Bernstein, Deutsche Grammophon 431 036-2, (1989), compact disc. [UWO MCD 6866]

Partitura

Picker, T. (Composer), & McClatchy, J. D. (Librettist). (1995). *Emmeline: An opera in two acts* [Score and parts]. Mainz, Germany: Schott Helicon.

2. Proceso para la publicación del artículo

2.1 Envío de artículos: las propuestas deben enviarse a la dirección postal Conservatorio del Tolima, Decanatura de la Facultad de Educación y Artes; revista *Música, Cultura y Pensamiento*, calle 9 n.º 1-18, Ibagué, Tolima, Colombia, con una carta dirigida al editor de la revista en la que certifique que todos los autores del trabajo están de acuerdo con someter el artículo a consideración del Comité Editorial. El artículo debe hacerse llegar en medio magnético (CD, DVD), con dos copias impresas y enviarse en copia digital al correo electrónico de la revista, en formato .doc (compatible con 93, 97 o xp y win 7 u 8 para texto y referencias) y pdf (para texto con imágenes incluidas).

2.2 Separata: para la postulación de obras dentro de la separata, se requerirán los scores en notación Final 2013 o xml, o en caso de partituras manuscritas históricas, las imágenes en alta resolución, y el registro de derecho de autor de la obra.

2.3 Declaración de originalidad: sin excepción, todos los artículos deben ser originales, que no estén siendo evaluados en otras revistas ni hayan sido publicados (a excepción de las traducciones o de artículos de gran relevancia publicados en revistas de difícil acceso en el medio). El trabajo debe estar acompañado del formato adjunto a esta convocatoria, debidamente diligenciado y firmado por todos los autores. Para la obra presentada a la Separata de música deberá adjuntar el debido registro de derechos de autor.

2.4 Arbitraje: una vez que el artículo llegue a la dirección de la revista, se notificará por correo electrónico el recibido y se iniciará el proceso de evaluación por pares; luego de esta evaluación, se informará a los autores si el artículo se acepta o no. En caso de aceptación, el autor deberá atender las respectivas correcciones de los evaluadores y el último concepto del Comité Editorial para su publicación. Los colaboradores se comprometen a respetar los plazos de entregas a que sean sometidos los artículos durante el proceso de correcciones y a acoger las recomendaciones a que haya lugar durante el arbitraje.

3. Otras consideraciones

Esta publicación es de carácter académico científico, cuyo propósito principal es difundir conocimiento dentro de la comunidad académica, sin fines de lucro, por lo tanto, no paga por las colaboraciones de articulistas. Una vez publicado un artículo, el(los) autor(es) recibirá(n) dos ejemplares de la revista y se comprometen a no someter el mismo artículo a nuevas publicaciones.

4. Derechos de autor

Esta publicación se acoge a los términos legales de derechos de autor (Ley 23 de 1982) y reconocerá en todas las instancias la titularidad y derechos de obra de los autores.

5. Plazo: 15 de junio del 2018

Informes: Conservatorio del Tolima - Decanatura de
la Facultad de Educación y Artes

Calle 9 n.º 1-18, teléfonos: +57(8) 2618526 – 2639139,
fax: +57(8) 2615378 - 2625355

Revista *Música, Cultura y Pensamiento*

musicaculturaypensamiento@conservatoriodeltolima.edu.co

humberto.galindo@conservatoriodeltolima.edu.co



Music, Culture and Thought

Research magazine

Issued by the Education and Arts Conservatory
of Tolima Faculty

Call for publication n°. 8

The Music, Culture and Thought magazine from Conservatory of Tolima is an annual publication spreading reflections about music and arts education coming from research processes at the academic, artistic and scientific communities at local, national, and international level. The magazine includes scientific articles, theoretical reflections about problems or particular topics of music, research reports, essays, pedagogical and didactic applications of music, artistic and musical pieces, interviews, dissertations, reviews and translations. Articles in Spanish or English will be preferably published among the following types:

- **Scientific and technological research article:** presents in a detailed way, the original outcome of research projects.
- **Reflection article:** presents research results from an analytic, critical and interpretive perspective about a specific topic, based on original sources.
- **Review article:** based on a research in which the results of research -published or not- about a field in science or technology are analyzed, systematized and integrated in order to deal with the advances and development trends. It is featured by presenting a careful bibliographic review. Short articles, case reports, topic reviews, letters to the editor, translations, reflection documents not coming from research, post degree thesis, bibliographic reviews, essays, dissertation summaries, in the artistic areas according to Publindex-Colciencias (Colombia), are also published as well as research, anthropological reflections, history and studies related to music.
- **Reprint of music:** the magazine includes a reprint of music specifically dedicated to publish unpublished scores revealing the Colombian musical thought as a documentary heritage in historical musical Works, products of musicological Works or products of Colombian or Latin-

American composers creations, related to reflections on aesthetics and musical language.

1. Contents of the articles

1.1 Public. The magazine is addressed to communities dedicated to scientific and technological research and activities, research; to musicians and university teachers.

1.2 Authors information. Every one of the authors must include his or her personal information: full name, nationality, University degree, institutional affiliation, phone numbers, postal and e-mail addresses. Optionally the webpage URL where the information about the authors can be found.

1.3 Summary. The article will start with a summary in Spanish and its respective abstract in English and shouldn't contain anymore than 150 words. (For articles in English the abstracts is presented first, and then the summary in Spanish).

1.4 Key words. Five (5) key words or phrases (according to UNESCO International categories).

1.5 Length of the articles. The length of the articles might range between a minimum of 3.000 words and a maximum of 15.000 including the reference list. The article must be presented in Font Times New Roman 12 points and double line spacing. The title in Spanish and English (English and Spanish for articles in English) followed by the name of the author or authors and the type of article. (See first paragraph of this call). It must contain at least: Introduction, development, (in the case of a research article methodology, analysis and results will be included); conclusions and references. Optionally, gratitude can be expressed when necessary. In the reprint, the author will write a short presentation of the work and depending on the editorial committee, an academic pair will be designated for the work review.

1.6 Graphics and tables. The graphics such as drawings, photographs, diagrams, tables or musical examples will go in graphic format jpg high resolution and 300 dpt. in black and white and must be sent separately from the article. If necessary, the editor will request the files of the musical examples in Finale 2013 o xml format. The analysis tables created in Excel for involving formulas must be sent in independent files in the respective programs. All images must appear inside the document indicating name

and source. Authors are responsible for the usage permit for images protected with copyright.

1.7 Footer notes. Footer notes will be presented as footers using numbers in super index. When the note doesn't belong to the text itself, an asterisk will be used.

1.8 Quotations and references. In all of the articles, the bibliographic reference, as well as the quotation of musical, video-graphic or ciber-graphic sources, must be included at the end of the article, in alphabetic order and pointed out in the document according to the APA system (American Psychological Association, 6th edition). The basic mandatory rules for the structure of this bibliography can be understood in the following examples. Only the bibliography mentioned in the article is referred.

Articles from magazines: Surnames, Initial of the name. (Year). Title of the article. *Name of the magazine*, volume (number), range of pages quoted.

Keane, D. (1986). Music, Word, energy: A dynamic framework for the study of music. *Communication and Cognition*, Vol. 19 (2), 207-219.

Hernández, O. (2007). Música de marimba y poscolonialidad musical. *Revista Nómadas*, No. 26, 58-62.

Essays inside compilations: Surname, Initial letter of the name (Year). Title of the essay. In: Name, Surname (Eds.) / (Comps.), title of the book (range of pages quoted). City: Editorial.

Miñana, C. (2009). La investigación sobre la enseñanza en Colombia: positivismo, control, reflexividad y política. En: *Pensamiento educativo No. 44-45 titulado: Las prácticas de la enseñanza: Desafíos, conocimiento y perspectivas comparativas entre América del Norte y América del Sur*.

Books: Surnames, Initial of the name. (Year). Title of the book. City: Editorial.

Fischerman, D. (2004). *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos. Aires: Editorial Paidós.

Internet: Surnames, Initial of the name. (Year). Title. Reviewed day, month, year. URL.

Garzón, O. (2002). Rezar, soplar, cantar: Análisis de una lengua ritual desde la etnografía de la comunicación. Recuperado el 15/05/2008. De <http://redalyc.uaemex.mx/yc/pdf/21901507.pdf>.

Music Recording: Writer, A. (Copyright year). Title of song [Recorded by B. B. Artist]. On Title of album [Medium of recording]. Location: Label. (Date of recording).

Baron Cohen, E. (2010). *My Hanukkah (Keep the fire alive)*. On *Songs in the Key fo Hanukkah* [MP3 file] Burbank, CA: WaterToer Music.

Score: Composer, A. A. (Date). *Title of work*. Location: Publisher.

Picker, T. (Composer), & McClatchy, J.D. (Librettist). (1995). On *Emmeline: An opera in two acts* [Score and parts]. Mainz, Germany: Schott Helicon.

2. Process to publish the article

2.1 Sending the articles. The proposals must be sent to the following postal address: Conservatorio del Tolima, Decanatura de la Facultad de Educación y Artes; Revista *Música, Cultura y Pensamiento*, Calle 9 No. 1-18, Ibagué, Tolima, Colombia, altogether with a letter addressed to the editor of the magazine certifying that all the study's authors agree to submit the article to the Editorial Committee. The article must be sent electronically (CD-DVD), with two hard copies and also a digital copy to the electronic mail of the magazine, in ".doc" format (compatible with 93,97 o xp y win 7 or 8 for text and references) and pdf (for text with images included).

2.2 Reprint. For submitting Works in the reprint, the scores must be in notation finale 2013 or xml, or in the case of handwritten historical scores, they must be high resolution images.

2.3 Statement of originality. Without exception, all the articles must be original, neither being evaluated by other magazines nor have been published (Except translations or relevant articles published in magazines difficult to get locally). The work must

be accompanied by the attached format completely filled in and signed by the authors. For the works presented to the music reprint, the registration of copyright must be sent.

2.4 Arbitration. Once the article gets to the direction of the magazine, it will be acknowledged by e-mail and the evaluation process by pairs will be started; after this evaluation, the authors will be informed if the article is accepted or not. In the case of being accepted, the author must attend the corrections from the reviewers and the final concept from the Editorial Committee before being published. Collaborators agree to respect the death lines for the articles during the process and to accept the recommendations suggested during arbitration.

3. Other considerations

This publication is scientific academic nature, and its main purpose is to spread knowledge inside of the academic community, nonprofit, so articles authors are not paid for their work. Once the article is published, the authors will receive two copies of the magazine and they also agree not to publish the same article again.

4. Copyright

This publication welcomes the legal terms of copyright (Law 23, 1982) and will totally recognize the instances of titularity and copyright of the authors.

5. Terms: Open until June 15, 2018

Information: Conservatorio del Tolima - Decanatura de la Facultad de Educación y Artes

Calle 9 No. 1-18 Teléfonos: +57(8) 2618526 - 2639139
Fax: +57(8) 2615378 - 2625355

Revista *Música, Cultura y Pensamiento*

musicaculturaypensamiento@conservatoriodeltolima.edu.co

humberto.galindo@conservatoriodeltolima.edu.co

Declaratoria de originalidad de trabajo escrito y autorización de publicación

Título del trabajo:

Por medio de esta constancia, yo (nosotros) _____ identificado(os) con Cédula de Ciudadanía _____ declaro (declaramos) que soy (somos) el (los) autor (es) del trabajo que se presenta a consideración para publicación dentro de la revista *Música, Cultura y Pensamiento* número _____, año ____ del Conservatorio del Tolima, y que su contenido es producción directa de mi (nuestro) trabajo intelectual. Todos los datos y referencias a materiales publicados aparecen debidamente identificados con sus créditos respectivos. Declaro (declaramos) que todos los materiales presentados se encuentran totalmente libres de derechos de autor y por lo tanto me hago (nos hacemos) responsable(es) de cualquier litigio o reclamación relacionada con derechos de propiedad intelectual, exonerando de responsabilidad al Conservatorio del Tolima.

Declaro (declaramos) que este artículo es inédito y no se ha presentado a otra publicación seria para su publicación. Se manifiesta tener conocimiento de los términos de la convocatoria a la cual se presenta este trabajo académico y se autoriza al Conservatorio del Tolima su publicación de manera ilimitada en el tiempo para ser incluido en la revista *Música, Cultura y Pensamiento* en caso de ser aprobado por el Comité Editorial, para que pueda ser reproducido, editado y distribuido y comunicado en el país y en el extranjero en los medios impresos y electrónicos y cualquier otro medio determinado por la revista.

Como contraprestación a esta autorización se declara la conformidad de recibir dos (2) ejemplares por cada autor de dicha publicación.

En constancia de lo expuesto se firma esta declaratoria el día ____ del mes ____ del año ____ en la ciudad de _____.

Nombres	Firmas	Documento de identificación
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____



Revista *Música, cultura y pensamiento*, 7
se terminó de editar, imprimir y encuadernar
en Bogotá, D. C., Colombia.

Contenido

VOL. VII N.º 7 - Enero 2018

4

Presentación

5

Editorial

Música y Cultura

6

Ruana y carranga: dos símbolos campesinos de origen múltiple

Leonardo Zambrano Rodríguez

Música y pensamiento

18

Arte y música como apropiación social del conocimiento en el proyecto regional Aprociencia

Humberto Galindo Palma

36

La evaluación formativa desde la concepción de Phillipe Perrenoud: una experiencia en la clase de Historia de la Música

Boris Alfonso Salinas Arias

Música en clave

48

Creación de herramientas de análisis para el estudio del contrapunto tonal: una aproximación desde la música popular

María Cristina Vivas Barrera, Adrián Camilo Ramírez Méndez, Juan Gabriel Alarcón (colaborador)

60

Tiple solista en Colombia: protagonistas y tendencias

Sergio Andrés Camero Tierradentro, Jorge Iván Ramírez Marín, Yordi Andrey Vargas Guzmán

Separata

Niebla de Chipre para orquesta de cuerdas segundo premio en el Concurso Internacional de Composición "Música Jove", Valencia-España 2016
Andrés A. Garzón Charry

Convocatoria Revista No. 8

ISSN 2145-4728

