

Música, cultura y pensamiento

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

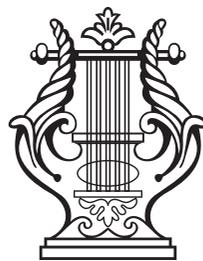
Vol. 2 No. 2

Música, cultura y pensamiento

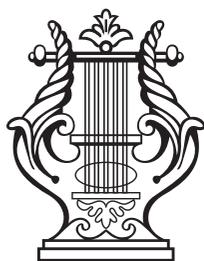
Revista de Investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima

Vol. 2 No. 2

Humberto Galindo Palma
-Editor-



Conservatorio del Tolima
Institución de Educación Superior
1906



Conservatorio del Tolima
Institución de Educación Superior
1906

Luz Alba Beltrán Agudelo

Rectora

Néstor Guarín Ramírez

Decano

Jairo Bernal Guarnizo

Secretario Consejo Directivo

Oscar Barreto Quiroga

Presidente del Concejo Directivo

Música, cultura y pensamiento

Reservados todos los derechos

© Conservatorio del Tolima

© Humberto Galindo Palma

Directora

Luz Alba Beltrán Agudelo

Editor

Humberto Galindo Palma

Comité Editorial

Dra. Luz Alba Beltrán Agudelo

Mg. Néstor Guarín Ramírez

Mg. Franklin Emir Torres

Esp. Humberto Galindo Palma

Mg.(c) Carlos David Leal

Lic. Andrea Hernández Guayara

Comité Científico Artístico

Héctor Mauricio Rojas B., Doctor. Universidad de Manizales

Franklin Emir Torres, Mg. Universidad Nacional de Colombia

Diego Mauricio Barragán, Mg. Universidad Nacional de Colombia

Luz Alba Beltrán Agudelo, Dra. Universidad Valladolid, España

Néstor Guarín Ramírez, Mg. (c) Universidad del Tolima

Juan Pablo Luna, Mg. Texas Christian University

© Autores:

Adrián Camilo Ramírez

Andrea Hernández Guayara

Carlos David Leal

Diego Fernando Góngora

Gilmer Capera Chilatra

Humberto Galindo Palma

Irnel Andrés Ruiz

Jaime Quevedo Urrea

Jesús Antonio Quiñones

Jorge Sossa Santos

Juan Gabriel Alarcón

Manuel Alejandro Murcia Suárez

Ruth Nayibe Cárdenas Soler

Sergio A. Sánchez Suarez

© Fotografías:

Portada: Guillermo Abadía Morales, Archivo El espectador <http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso183403-guillermo-abadia-morales-1912-2010>

Archivo personal Gonzalo Sánchez

Corrección de estilo:

Edna Constanza García Melo

Traductor: Carlos Ortiz Leiva

Segunda Edición:

Ibagué, noviembre de 2010

ISSN:2145 - 4728

Número de ejemplares: 300

Diseño e Impresión:

León Gráficas Ltda.

Fondo Editorial Conservatorio del Tolima

Carrera 1 Calle 9 No. 1-18

Teléfonos: +57(8) 2618526 - 2639139 Fax: +57(8) 2615378 - 2625355

musicaculturaypensamiento@conservatoriodeltolima.edu.co

www.conservatoriodeltolima.edu.co

Ibagué - Tolima - Colombia

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

Música, cultura y pensamiento. Revista de investigación musical/editor:
Humberto Galindo Palma 1 edición Ibagué: Fondo Editorial Conserva-
torio del Tolima, 2010

144 páginas, ilustraciones, retratos, partituras e índice, 23 x 30 cm.

ISSN : 2145 - 4728



Contenido

	Prólogo	7
	Editorial	9
	In memoriam	11
Música y pensamiento		
	Memorias documentales del sonido inédito: algunos aspectos técnicos, documentales y jurídicos Jaime Quevedo Urrea	17
	Pedagogía del acontecimiento: una experiencia de educación no formal para las músicas regionales Jorge Sossa Santos	31
	Reflexión histórica de la dirección sinfónica en Colombia: Directores destacados Juan Gabriel Alarcón Carreño	45
	La autoevaluación en el docente universitario: una actividad indispensable para la cualificación de los procesos educativos Carlos David Leal Castro	55
	Neurología y cognición musical Ruth Nayibe Cárdenas Soler	61

Música y cultura

Gonzalo Sánchez: Testimonio del folclor musical de la Tierra del Bunde **73**
Humberto Galindo Palma, Gilmer Capera Chilatra, Manuel Alejandro Murcia Suárez,
Diego Fernando Góngora, Irnel Andrés Ruiz

La música de los pueblos originarios de América y su relación con el mito,
el rito, el juego y la fiesta **89**
Jesús Antonio Quiñones

Música en clave

Bunde tolimense: ¿ritmo o mito? **99**
Sergio A. Sánchez Suárez

Debussy: otro camino al atonalismo **113**
Adrián Camilo Ramírez

Informes de investigación

Análisis bibliométrico de los Trabajos de Grado de la Licenciatura en Música del
Conservatorio del Tolima (2008-2010) **124**
Andrea Hernández Guayara



Prólogo

Prólogo

En su segunda versión aparece la revista del Conservatorio del Tolima con la participación de los maestros y maestras investigadores dialogando y reflexionando sobre su práctica educativa. Es el esfuerzo investigativo que va más allá de la búsqueda de la eficiencia y la productividad para plantear otros procesos que tienen que ver con la música y la pedagogía musical, con la creación y la recreación, es decir, son trabajos que invitan a ver la investigación educativa realizada en un Conservatorio que se enorgullece de ser Institución de Educación Superior y de avanzar de manera autónoma hacia el reconocimiento de una entidad, que además de hacer música reflexiona en el cómo y para qué hacer música, cómo enseñarla, cómo ir hacia la consecución de resultados favorables para todos los músicos y pedagogos musicales.

En nuestra revista se evidencia que la investigación hace parte del proceso educativo, político y concientizador, donde están involucrados los estudiantes como sujetos de su propio conocimiento y los docentes como enseñantes y aprendices, en una dialéctica que lleva a la transformación de la realidad institucional y la de los estudiantes.

Es de resaltar que en el Conservatorio del Tolima estamos viviendo transformaciones verdaderas, asumimos e interiorizamos que la educación universitaria debe superar la de los conservatorios tradicionales y le concedemos la importancia que tiene la investigación haciéndola en nuestro contexto, con referencia a nuestro quehacer y rescatando nuestros valores. El trabajo de estos procesos está en parte, a través de la presente publicación, promoviendo los cambios esenciales en la mente de los educadores musicales, como lo plantea Violeta Gainza (1999) en su artículo sobre la educación superior musical en América Latina: “¿Si los maestros de música no cambian, cómo podrán hacer que sus estudiantes aprendan de otra forma la música?”

Ésta es una muestra de nuestro compromiso con la construcción del pensamiento universitario fundamentado en los valores inscritos en el Proyecto Educativo Institucional y en el ideario de los miembros de la comunidad educativa, puesta ahora en las manos de los lectores para continuar el diálogo y la reflexión.

Luz Alba Beltrán Agudelo.



Editorial

Al celebrar la edición del segundo número de la revista *Música, Cultura y pensamiento*, es preciso expresar nuestro más sincero agradecimiento a los autores, que con sus producciones, hacen realidad el propósito del Conservatorio del Tolima de liderar para la región, dinámicas de conocimiento superior basadas en la investigación, como una responsabilidad social compartida de una comunidad académica, esmerada por contribuir a la profundización del conocimiento de la música en los distintos escenarios y problemas inherentes a nuestra realidad nacional y latinoamericana, que llenen ese vacío epistemológico que, en palabras de Gabriel Castillo Fadic (1998), en América “no alcanza a llenarse con los aciertos marginales de la musicología histórica y de la etnomusicología” y la convocan desde la teoría crítica a una “comprensión de los fenómenos musicales tal como estos acontecen en la inmediatez territorial de la cultura”.

Lo que da sentido a esta revista en su segundo impulso editorial, es el encuentro de ideas elaboradas juiciosamente por autores y referentes divergentes entre sí, pero convergentes en su propósito de aprender desde la música y la sociedad colombiana. Es una respuesta de fidelidad para con los complejos y diversos relatos que se requieren para, explicar y dimensionar la importancia de la música en los ámbitos de la

memoria, la educación y la actualidad nacional. Es también una mirada global que enlaza las perspectivas y avances en experiencias, debates y propuestas, que construyen aquellos autores músicos y académicos colombianos que, para fortuna de Ibagué y el Conservatorio del Tolima, han atendido la invitación de continuar este diálogo desde nuestra revista, abierta desde su primera edición a la confluencia de un saber generoso en fuentes documentadas, y destinado principalmente a estimular la investigación en nuestros más jóvenes lectores: los estudiantes de Licenciatura y Maestro en Música.

Siguiendo la iniciativa de nuestra primera revista, se abre el contenido de este segundo número con la publicación de dos artículos correspondientes a las ponencias presentadas en el VI Congreso Nacional de la Música, realizado en Ibagué en 2008, cumpliendo así con un compromiso histórico, que seguramente el maestro Castilla había considerado esencial para la permanencia de dichos Congresos y sus contenidos en el ámbito musical nacional: *Memorias documentales del sonido inédito: Algunos aspectos técnicos, documentales y jurídicos*, del experto Jaime Quevedo Urrea, director del Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura; y *Pedagogía del acontecimiento: Una experiencia de educación no formal para las mú-*

sicas regionales, de Jorge Sossa Santos, músico y educador, gestor de la Fundación Nueva Cultura. Dichos artículos abren la discusión sobre dos procesos prioritarios en la revisión de prácticas académicas tanto para la investigación musicológica, como el redireccionamiento de políticas educativas, que reconozcan la tradición musical regional en la transformación de modelos de enseñanza musical, basados en los constructos de región-identidad.

Los artículos *Reflexión histórica de la dirección sinfónica en Colombia*, de Juan Gabriel Alarcón Carreño, y *La autoevaluación en el docente universitario: una actividad indispensable para la cualificación de los procesos educativos*, de Carlos David Leal presentan respectivamente las perspectivas de dos de nuestros docentes, donde abordan respectivamente realidades de una praxis musical nacional escasamente referenciada, y un debate ético desde la academia en general en la búsqueda de su excelencia, que encuentra resonancia en nuestra cátedra universitaria. Cierra la sección de *Música y pensamiento*, el ensayo “*Neurología y cognición musical*”, de Ruth Nayibe Cárdenas Soler, doctorada de la Universidad de la Universidad de Granada y docente de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, como un aporte desde la ciencia a la música en su dimensión educativa.

Como en el primer número, La sección *Música y cultura* retoma la producción resultante de trabajos de investigación con estudiantes, docentes y egresados de nuestra institución, a través de las líneas de *música vernácula*, y *música y pedagogía*, presentando la historia de vida

Gonzalo Sánchez, símbolo del folclor musical de la Tierra del Bunde; y participa el músico Jesús Quiñones, director de la Fundación Totolincho, y presidente de la Asociación Nacional de Egresados del Conservatorio del Tolima con la ponencia *La música de los pueblos originarios de América y su relación con el mito, el rito, el juego y la fiesta*. Ponencia presentada en marzo de 2010 en Ibagué, junto con su colección de instrumentos musicales indígenas en el Museo de Arte del Tolima.

Música en clave abre con el ensayo *Bunde Tolimense: Ritmo o Mito*, de Sergio Sánchez. Un texto de análisis que indaga sobre una de las obras musicales más representativas de la tradición e identidad musical regional. El docente y compositor Adrián Camilo Ramírez nos ofrece sus consideraciones en el artículo *Debussy: otro camino al atonalismo?*, y es quién participa de la separata del presente número, con la presentación de su *Nocturno Op. 20 para oboe y orquesta de cuerdas*.

Concluye la revista con un *Análisis bibliométrico en la producción de trabajos de grado de Licenciatura en Música*, a cargo de Andrea Hernández, asistente de investigación del Conservatorio del Tolima, que busca reconocer las tendencias de fuentes de consulta que soportan la construcción de saberes desde las líneas de investigación institucionales, articuladas a la producción académica de nuestros futuros licenciados.

Humberto Galindo Palma
Ibagué, noviembre de 2010



In memoriam

In memoriam

El 20 de enero del presente año, Colombia entera se despidió de uno de sus más queridos y abnegados folcloristas nacionales: El maestro Guillermo Abadía Morales. Como testigo directo de la memoria musical de esta nación, el maestro Abadía “caminó” por todos los senderos de la patria en busca de las fuentes primarias y depositó en sus más de 25 obras, un relato que fue multiplicado en las voces de las generaciones que le escucharon en su paso de toda la vida, pregonando que como colombianos, es urgente parecernos cada vez más a lo que somos realmente. Para quienes le conocimos de manera directa, su partida marcará una de las ausencias más profundas como el relator mayor del folclor en Colombia. Queremos, entonces, desde este espacio, compartir con nuestros lectores, uno de sus últimos testimonios, a su paso por las tierras del Tolima.



Guillermo Abadía Morales (1912- 2010)

Evocación del Tolima*

G.A.M

Para evocar las glorias del Tolima no es suficiente recordar las hazañas que narraban en el rincón de los niños (un poco antes del descrito por Debussy) los abuelos Abadía Torrijos y Abadía Guerra divagando sobre los episodios bélicos del “compadre Tulio Varón” más valiente y condeno que el tigre salir al monte/ cuando se come al ganao” como reza el galerón de Darío Samper.

Porque nosotros estamos en la capital musical de Colombia y nuestra profesión de sociólogos del desarrollo nos fuerza a referirnos a la cultura auditiva, producida por el arte de los sonidos antes que a la galaxia de Gutenberg, ídolo de la publicidad, o a la ritmo-plástica o a la antropología cultural. Y así, no exactamente a la sombra de los árboles del patio del Conservatorio, sino a otra sombra más emoliente y segura, la de la ceiba del Tolima que tiene el nombre de Amina Melendro de Pulecio. Y así hablar con deleite y sosiego de esa hamadría de que embalsama el oficio esencial de los bambucos, guabinas y torbellinos bajo las manos transparentes de Leonor Buenaventura de Valencia, transparentes porque – como la mariposa de Rivera- “pasan sin hacer sombra” sobre el teclado.

Mi primer recuerdo de Leonor data dese antes de conocerla y a través de un poeta con quien viajábamos a Ibagué por entonces.

Era Arturo Camacho Ramírez cuando escribía “Leonor Buenaventura, tú eres la más cercana”. Como el poeta Camacho, el escultor

Gómez Medina, el coreógrafo Jacinto Jaramillo, el poeta Emilio Rico y alguna vez con Julio Fajardo y la historiadora Blanca Álvarez o el inolvidable Misael Devia, nos reuníamos en algún cafetín que recibía nombres estrafalarios según el humor del día: Bar-tolomé, bar-basco, bar-atillo, bar-bosa, bar-celona, bar-quillo, bar-becho bar-cino, bar-carola, bar-bera, bar-budo, y hasta el de comer, bar-gajo. Otra escapatoria de esos viajes era a la plaza de mercado de Ibagué para buscar a una anciana de el Espinal, una ceramista genial que cada año creaba una sola pieza magistral en arcilla coloreada: la Tiplera, La Aguatera, el Cazador, etc., que causaban asombro a los conocedores en Bogotá; la primera se la robó el pintor Rodríguez Acevedo, la segunda un gringo especialista en porcelanas y la tercera desapareció tan misteriosamente como la creadora de esas piezas únicas, sin duplicado posible, que resistirían comparación con las que hacía al otro lado del mar un señor, también sin duplicado que se llamó Pablo Picasso. De las piezas de El Espinal solo quedan las viñetas reproducidas en la carátula de mi Compendio de Folklore, cuarta edición.

Pero volvamos a nuestra inspiradora e inspirada compositora. El dueto Néstor y Jorge llevó a la grabación discográfica algunas de sus mejores canciones, que en orden de nuestro gusto serían: Ibaguereña, Novia del Sol Ibaguereño, La Calentana, el Mohán y Qué linda que está la tarde. Don Juan Nepomuceno Buenaventura ya había soñado y una sinfonía de aves

* Palabras pronunciadas por el Maestro Guillermo Abadía Morales el 14 de octubre de 1986 en el homenaje a la compositora Leonor Buenaventura de Valencia en el concierto Ibagué 436 años, sala Alberto Castilla



In memoriam

canoras que no pasó del ámbito literario. Leonor, guiada por la línea de sangre paterna, siguió como el ave “tra-la-lí” que “cantaba en las ramas del cerebro de Huidobro, produciendo pámpanos musicales cada vez más acendrados y embriagadores: su torbellino más reciente, la guabina que llevó a su repertorio el conjunto Canta-Tierra, y la guabina Ribereña que es, como dijera mi maestro González, una perla de oro. Perla que recuerda las de Alberto Castilla, Fulgencio García, Cantalicio Rojas, Patrocinio, Ortiz, José Ignacio Camacho Toscano o José María Rincón.

Vino más tarde otro viaje y una velada inolvidable en la casa de Leonor con mi compañero de trabajo de esos años, el maestro Jesús Bermúdez Silva, antaño director del Conservatorio de Ibagué. Noche como las de León de Greiff en su Nocturno 13: “noches al amor de los sauzales macilentos/como en las consejas, en las baladas y en los cuentos”. Saturada con la alegría finísima de Norma e iluminada por la perenne luna de Leonor, sobria y discreta que nos hacía recordar al querido poeta Rafael Vásquez; “Seduca en lo sobrio la belleza/ como en los discreto la elegancia”. Y/ esa delicadeza lunar hizo decir al viejo Bermúdez Silva cuando ella se casó con Gonzalo Valencia: “ahora sí nos quedamos a la luna de Valencia”.

Y aquí viene la exigencia del protocolo

que como la “jauría de remordimientos”, que decía Vallejo, nos hace confesar en homenajes las limitaciones de la admiración que impone la sociedad de consumo. Cruces de la Legión de Honor como la que le quitó al viejo Fabre en la calleja de París un polizone o guardacantón por hallarle sentado en el suelo observando unas hormigas y lo juzgó subversivo; cruces como las de Malta y Calatrava y Ullumbes, y Mundos de oro que nos cuelgan cuando nos descuidamos. Y la dulce cruz del matrimonio que nosotros manejamos en modelo portátil y sin cirineos. Y esa otra inmensa cruz, la más famosa de la historia, la condecoración que le impuso a Cristo el imperio romano y que según el poeta Luis Vidales “se enredó en ella y se mató”. Y la Cruz del Sur que es la cruz de diamantes que le pusieron a la noche estrellada de Cartagena cuando el amor nos envolvió en sus redes de ensueño. Verdad? Marina. Y ahora vuelve el poeta – siempre los poetas, esa rémora a la que según Platón en su República, debían coronar de laureles y enseguida desterrarlos- vuelve el poeta de Luna de Arena con el final de su poema: “Leonor Buenaventura, última lágrima”.

Guillermo Abadía Morales

Octubre 14 de 1986

MÚSICA Y PENSAMIENTO



Memorias documentales del sonido inédito: algunos aspectos técnicos, documentales y jurídicos*

Memorias documentales del sonido inédito: algunos aspectos técnicos, documentales y jurídicos*

Jaime Quevedo Urrea**

(Fecha de recepción junio 2010; fecha de aprobación septiembre 2010)

Resumen. La memoria inédita sonora está representada por todo conocimiento que no ha sido difundido ni producido por la industria editorial, fonográfica y/o audiovisual haciendo parte de prácticas culturales específicas generalmente de tradición oral. El artículo expone, mediante ejemplos del patrimonio sonoro inédito del Centro de Documentación Musical, los diferentes procesos y criterios de identificación de materiales sonoros disponibles para realizar catalogaciones y bases de datos. Plantea criterios para el levantamiento de información técnica con un interés investigativo basado en dichos materiales, y hace énfasis en la necesidad de incorporar la tecnología para la actualización y análisis de archivos sonoros, tarea en la que viene trabajando el Centro de Documentación Musical. En la última parte se exponen algunas perspectivas de orden jurídico y técnico que deben observarse como políticas de ética, en consideración al debido proceso de protección de los derechos de autor sobre el material documental sonoro que es registrado o dado en depósito en colecciones de uso público.

Palabras Clave: memoria inédita- documento sonoro – condiciones técnicas y jurídicas de registro y uso-bases de datos y análisis de documentos sonoros - Centro de Documentación Musical.

Abstract. Unpublished sound memory is represented by all knowledge that has not been released or produced by the publishing, phonographic and / or audio industry, being part of specific cultural practices, generally oral tradition. The article describes, with examples of unedited sound heritage of the Musical Documentation Centre, the different processes and criteria for identification of audio material available for

* Texto de la Ponencia presentada por el autor en el VI Congreso Nacional de la Música convocado por el Conservatorio del Tolima en junio de 2008

** Esp. Director del Centro de Documentación – Biblioteca Nacional- Ministerio de Cultura. jquevedo@mincultura.gov.co

catalogues and databases. It proposes criteria to build up technical information with research interests based on those materials, and emphasizes the need to incorporate the technology for updating and the analysis of sound files, a task that has been carried out by the Musical Documentation Center. In the last part, some legal and technical perspectives have to be seen as ethical policies in regard to due process protection of copyright on sound documentary material that is recorded or given in trust for public use collections.

Key words: Unpublished report, document sound - technical and legal conditions of registration and use - data-bases and analysis of sound recordings - Musical Documentation Center

¿Que es La memoria inédita?

En primer lugar se plantea un ejercicio de conceptualización para tratar de establecer un alcance y de enmarcar los contenidos de su interés. La memoria inédita está representada por todo conocimiento y/o saber que no ha sido difundido ni producido por la industria editorial, fonográfica y/o audiovisual y hace parte de prácticas culturales específicas, en algunos casos hace parte de un imaginario colectivo generalmente de tradición oral. Puede ser de origen individual o colectivo, no se ha establecido a partir de definiciones temporales ni espaciales que delimiten su origen geofísico aunque se reconoce su presencia y proceso de expansión en el tiempo. También proviene de prácticas y tradiciones culturales originadas en la academia que no han sido editorializadas y como consecuencia permanecen ocultas.¹

El presente artículo se limita al patrimonio sonoro inédito, por encontrar en él la mayor fuente de información oral acumulada desde que se inventó el fonógrafo. Los soportes en los que se encuentran los documentos sonoros

que poseemos y que recibe un Centro de Documentación, se encuentran en cintas magnéticas, discos gramofónicos o de reproducción de sonido de grabación mecánica analógica 16 (ó 16 2/3) R.P.M., 33 (ó 33 1/3) R.P.M., 45 R.P.M. y 78 (ó 78 4/5) R.P.M. y en diámetros de 7, 10 y 12 pulgadas. Casetes de 30', 60' y 90', eventualmente rollos de piano, DATs, PCM y Discos Compactos. Principalmente son documentos de campo, radiales, grabaciones documentales editadas y sin editar, y producciones fonográficas.

¿Que caracteriza al material sonoro inédito?

- Cada documento es único.
- Son ejemplares únicos, la única grabación de la cual solo hay un ejemplar. Es posible que de éste, solo se haya conservado una reproducción. El ejemplar único no necesariamente es un original.
- Son inéditos como documentos que no se han publicado y su producción no obedece a especificaciones técnicas que se han construido en consenso entre fabricantes, consumidores, laboratorios, centros de investigación entre otros actores de la cadena productiva, basados en la experiencia y del desarrollo tecnológico, sometidos a evaluaciones y

¹ En la definición de *Patrimonio Cultural* de la UNESCO se encuentran incluidas como rasgos de identidad: "Conjunto de bienes, muebles e inmuebles, materiales e inmateriales, de propiedad de particulares, de instituciones y organismos públicos o semipúblicos, de la Iglesia y de la Nación, que tengan un valor excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte y de la ciencia, de la cultura en suma, y que por lo tanto sean dignos de ser conservados por las naciones y pueblos conocidos por la población, a través de las generaciones como rasgos permanentes de su identidad (Dr. Edwin R. Harvey) UNESCO"



cuyo resultado es el reconocimiento de un Organismo de Normalización reconocido. Por las razones expuestas, estos documentos mantienen, en este sentido, su carácter inédito, así sean conocidos y se hayan interpretado y difundido por algún medio (emisión radial, estreno en concierto, fijación y reproducción espontánea en una grabación de campo), fijados en dispositivos que contienen la información registrada y que no se han producido a escala industrial.

- Carecen de información técnica documental externa al contenido.
- La comprensión de su información requiere conocimiento y competencias específicas.
- La lectura de su información depende de máquinas apropiadas a las tecnologías que fijaron la información.
- Son fijaciones sonoras y/o audiovisuales de campo en primera generación.
- Se conservan como originales como primera fijación sonora de la expresión, es el primer registro fijado en cualquier dispositivo. Las reproducciones que se generen de éste, serán reproducciones de segunda, tercera o cuarta etc., generación.

Los materiales que se poseen en los centros de documentación musical exponen el tipo de dificultades a las que se enfrentan, cuando se van a clasificar, identificar y describir sus contenidos. Los ejemplos presentados a continuación ilustran sobre dichas dificultades y han sido seleccionados de la colección de documentos del Fondo *Guillermo Abadía Morales* que reposa en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, y en

ellos es evidente el conjunto de rasgos que caracterizan el tipo de materiales y contenidos de este tipo de documentos.

Ejemplo: Cinta de audio 1

Cinta magnetofónica de la colección de audio del fondo *Guillermo Abadía Morales*. Tomamos la cinta identificada con el código *COL Bog 25P* como “*Música folklórica de la costa pacífica colombiana*”. Grabación realizada en el departamento del Chocó por la Universidad Nacional. Seleccionamos la *pieza N° 9* cuyo título asignó el investigador como “*Música instrumentada*”, con la información “*Ejecutantes: Caja y dos clarinetes*”, “*Compositor: Chocó*”, con una duración de *Tiempo: 0’55*”. El número asignado en el sticker de la caja (*COL Bog 25P*) no coincide con el número original impuesto en la caja numerada con el número (40), que, parece corresponder a una catalogación posterior y general no regulada por estándares de clasificación o inventario.

CINTA N° COL Bog 25P
 MÚSICA FOLKLÓRICA DE LA COSTA PACÍFICA
 COLOMBIANA
 Grabación realizada en el Departamento del Chocó por la
 Universidad Nacional
 Pieza N° 9 de la cinta
 Título: MÚSICA INSTRUMENTAL
 Ejecutantes: Caja y dos clarinetes
 Compositor: Chocó
 Tiempo: 0’55”

En realidad se trata de una pieza ubicada en el número 9 de la secuencia de grabaciones en la cinta, clasificada por el investigador mediante locución al iniciar la cinta como: “*Música folklórica de la costa pacífica colombiana*”, pieza

que no está identificada con un título específico, pero que el investigador tituló como “*Música instrumentada*” interpretada por dos ejecutantes de chirimía y un tambor, en cuya interpretación incluyen fragmentos de distintas piezas, entre ellas una aproximación melódica que cita el *Bunde tolimense*. Al no identificar un autor, el investigador asigna su creación al ámbito territorial del departamento “*Compositor: Chocó*” tal vez con la intención de asignar su expresión a una tradición colectiva de la región.



Esta cinta se encuentra en el contenedor original de cartón de la empresa productora de la cinta. Para la descripción de esta pieza, se cuenta con la información registrada en la caja, y una hoja incluida en papel, copia de un mecanuscrito reproducido con papel carbón que contiene la información descrita.

Ejemplo: Cinta de audio 2

Es una cinta que hace parte de la colección de Guillermo Abadía Morales que no está identificada con algún número o código, etiquetada con la descripción “*Danzas Folclóricas de Armero*”. La descripción del contenido reseña el origen de la cinta, la velocidad de grabación, el grupo dancístico, el lugar donde se realizó la grabación, el técnico que operó los equipos, la

fecha de la grabación, tres títulos y los nombres de los integrantes del conjunto musical.

Donación de J.O. ÁLVAREZ, octubre 16 de 1978

Velocidad: 15 IPS

CONJUNTO DE DANZAS FOLKLÓRICAS DE ARMERO (Tolima)

Grabación: Estudio de la Radio Nacional.

Técnico: Rubén Darío Godoy M.

Noviembre 6 / 77

1. Los Monos
2. La Caña
3. Tierra Caliente (Coplas Rajaleña)

INTEGRANTES:

Tiple y canto: Juan de Dios Gallón

Guitarra acompañante: Alejandro Rondón

Guitarra puntera: Gregorio Martínez

Tambora: Jaime Roa

Chucho: Alejandro Chávez

Chucho: Alejandro Bustos

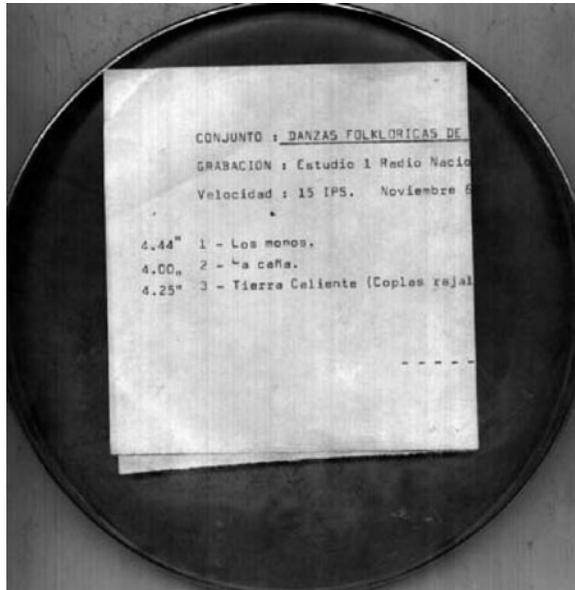
Voz: Norma María Amazo

La información incluida sin embargo no precisa claramente el contenido musical y de la danza. Se refiere en realidad a una grabación de tres piezas interpretadas por el conjunto musical que acompaña las danzas. Información que no está especificada y que requiere de un conocimiento específico que permita precisar la información a partir de la audición de la cinta. El contenido de la cinta no tendría el valor que hoy se le asigna, si no fuera porque la población de Armero desapareció con la tragedia



Memorias documentales del sonido inédito: algunos aspectos técnicos, documentales y jurídicos*

del año 1985 y porque sus integrantes también desaparecieron.



Esta es una cinta que se encuentra contenida en una caja circular de acetato en la cual se incluyó un fragmento de papel mecanuscrito que contiene la información descrita.

Ejemplo cinta de audio 3

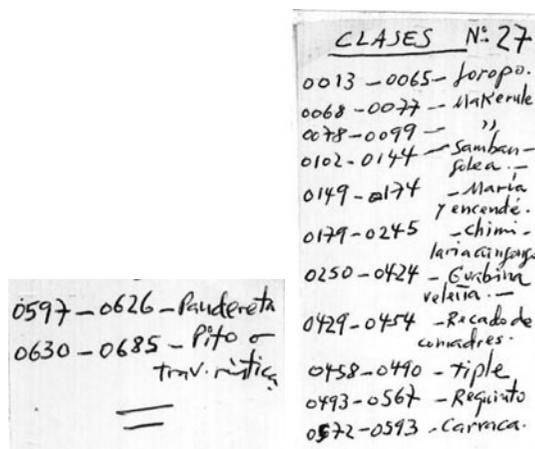
Esta también es una cinta del mismo fondo de audio que no está identificada con algún número o código. En su interior en un fragmento de cartulina con el título subrayado Clases N° 27, en el que se incluye un listado con una secuencia numérica que supone la duración de cada pieza seguida de una expresión que identifica el género musical de cada ejemplo. Al reproducir la cinta, el investigador le asigna el título al contenido de la cinta con una locución que dice: “*Breves ejemplos para música folclórica de las cuatro zonas*”

Para el ejemplo tomamos la pieza número 7 de la secuencia de grabaciones que registra una “*Guabina Veleña*”. Se trata de un torbellino interpretado con tiple, guitarra, requinto y carraca, en el que se incluye una canta con voz primera femenina y una segunda masculina. Lo interesante de este ejemplo musical radica en que el torbellino no se suspende mientras se realiza la canta, el torbellino acompaña la canta, todas estas particularidades que no se documentan en ninguna ficha técnica o de registro con información específica del registro, sólo se podría reseñar a partir de una audición calificada. Probablemente podría tratarse de una copia de varias grabaciones que haya hecho el maestro Abadía que condensó en esta cinta, y que utilizaba en sus clases a modo de ilustración. La descripción del contenido es muy compleja porque no disponemos prácticamente de ningún dato de campo (intérpretes, instrumentos, título de la pieza, autores, lugar y fecha de grabación, derechos, entre otros), ni del origen de la cinta, ni de información técnica tanto del registro como de la eventual copia, tampoco de las condiciones de uso desde el momento en que se adquirió del fondo.

CINTA N. 27

Breves ejemplos para música folclórica de las 4 zonas

Pieza N° 7 de la cinta - Guabina Veleña



La cinta se encuentra incluida en el contenedor original de cartón de la empresa productora de la cinta en cuyo interior se encuentra el fragmento de cartulina escrito por las dos caras.

Dado que, como lo ilustran los ejemplos, esta es una situación que se repite prácticamente en cada soporte con mayores o menores dificultades, a continuación se presenta una **Información técnica documental básica** que en todo registro de campo debe tenerse en cuenta, con los propósitos del análisis la conservación y la difusión. En ella se consigna la información más importante de cada registro un formato basado en la información incluida en la *Guía de Análisis Documental del sonido inédito para la elaboración de bases de datos*² (Bonnemason et. al, 2001)

² Guía Análisis documental del sonido inédito para la organización de bases de datos”, Bénédicte BONNEMASON Véronique GI-NOUVÈS, Véronique PÉRENNOU 2001 Francia. Versión traducida por Gloria Figueroa Correa, adaptación y actualización 2007. Proyecto coordinado y desarrollado con participación de entidades documentales en Francia, Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia, por el Centro de Documentación de la Biblioteca Nacional de Colombia bajo la dirección de Jaime Humberto Quevedo Urrea.

Ficha Técnica documental básica para registros de campo

1. Identificación

Número Referencia del documento

2. Consulta

Fecha del depósito y nombre del depositario

Propietario(s) de los derechos

0: no consultable

1: consultable bajo autorización

2: Consulta libre y copia bajo autorización

3: libre para la consulta y la copia

3. Designación

TIPO de documento:

Sonido inédito

Música - pieza vocal instrumental



Memorias documentales del sonido inédito: algunos aspectos técnicos, documentales y jurídicos*

Según la producción del sonido

Tipo de voz:

- Voz de niño
- Voz de hombre
- Voz de mujer
- Voces mixtas

Forma de la emisión

- Cantado
- Pregonado
- Efecto de voz
- Tarareo
- Hablado
- Relatado
- Silbado
- Leído

Forma y expresión musical

- Vocal
- Instrumental
- Vocal e instrumental
- Dúo
- Trío

4. Autores – encuestadores – directores: Apellido, nombre (función)

- Encuestador(es) colector (es)
- Lugar de recolección o grabación
- Fecha de grabación
- Idioma del documento
- Autor del texto
- Autor de la música
- Intérpretes

5. Títulos

- Título

6. Descripción técnica

Descripción material original	Características técnicas
- Banda magnética	Tipo de sonido:
	Estereofónico (stereo)
	Monofónico

Duración del documento

XX Horas, XX Minutos y XX Segundos

Tipo de soportes

Original, copias de conservación, de consulta o de préstamo.

CALIDAD

Calidad técnica del documento original.

1 muy bueno

2 bueno

3 regular

4 malo

5 muy malo

7. Análisis

- Resumen y/o análisis
- Descriptores temáticos
- Descripción del ítem
- Aire musical

Contextualización

- Nombre de instrumentos interpretados, citados o evocados
- Clasificación organológica
- Nombre de danzas interpretadas, citadas o evocadas
- Observaciones sobre el texto
- Observaciones sobre las características musicales

8. Notas: Información adicional significativa del registro, no contenida en los ítems anteriores

Todos estos materiales ejemplificados anteriormente, registran información de hechos específicos de la vida diaria colectiva o individual, que son absolutamente distintos de las colecciones de materiales publicados por la industria editorial, fonográfica y/o audiovisual, y constituyen el tipo de material documental inédito que ocupa este escrito. Las colecciones documentales son regularmente complementadas con diversos materiales editados (libros, revistas, periódicos, enciclopedias, diccionarios etc.) de los que hay extensa experiencia técnica, de análisis documental y conservación en bibliotecas y archivos.

El sonido inédito, está conformado por un material contenido en soportes frágiles, de-

gradables, en serio riesgo de deterioro y pérdida, por el paso inevitable del tiempo, las condiciones inadecuadas de almacenamiento, las amenazas ambientales, la brecha tecnológica, la falta de uso y/o el excesivo o el uso inadecuado. Este material en su inmensa mayoría carece de información sobre el tipo de uso permitido a su acceso o difusión, y en raras excepciones es por lo menos confuso. A diferencia de los documentos en papel, los soportes en los cuales se encuentra esta información sonora provienen de tecnologías análogas hoy en desuso. Dependiendo de máquinas apropiadas a las tecnologías que fijaron la información, que lo descifren y nos permitan su reproducción y reconocimiento. La información contenida en ellos requie-



Memorias documentales del sonido inédito: algunos aspectos técnicos, documentales y jurídicos*

re para su recuperación y uso operaciones de transferencia de información a tecnologías digitales, bajo parámetros técnicos que permitan la recuperación y la seguridad de la información digitalizada, además de la disposición de la información de origen del registro en ejemplares de seguridad y de servicio.

La mayoría de estos documentos reposan en casas de habitación, almacenados generalmente en condiciones de riesgo, de coleccionistas, investigadores, periodistas, docentes, entre otros, quienes originalmente realizaron los registros y/o la compilación. Estos soportes finalmente terminarán en las entidades documentales, lamentablemente cuando el tiempo, el desuso, y en ocasiones el desinterés y el descuido, ya hayan generado un progresivo e irreparable deterioro. Esta información permitió a sus poseedores un conocimiento pero sus interpretaciones no pudieron expandirse dado que su acceso se limitó a sus ámbitos domésticos o de relaciones cercanas y las comunidades de especialistas que podrían aportarle, complementarlo, enriquecerlo y proyectarlo en su momento no pudieron amplificar este conocimiento por las condiciones descritas.

Es fundamental construir hábitos y sensibilizar sobre la importancia de las memorias radiales para que sus contenidos se preserven y proyecten como memoria de su paso por el paisaje sonoro que ocuparon a través de sus épocas.

En los países andinos son relativamente recientes las prácticas documentales del sonido y más aún, la preocupación por su recuperación y actualización. La evolución ligada a la aparición de nuevas tecnologías, las continuas innovaciones tecnológicas, y el avance inexorable del tiempo, han hecho más complejo este

panorama. Como consecuencia de este convulsionado movimiento de la tecnología y el comercio, se han transformado significativamente los procesos de tratamiento documental, por ejemplo: la digitalización de registros análogos ha permitido un tratamiento innovador del sonido, pero ha puesto al descubierto la fragilidad jurídica y la incertidumbre sobre qué y cómo difundir, contenidos inéditos originados en trabajos de campo.

El análisis documental del sonido inédito con frecuencia requiere un proceso investigativo. Es necesario comprender entonces que hay una cadena de relaciones y procesos, en donde muchos actores intervienen en el tratamiento del documento sonoro inédito desde su recolección hasta su difusión. Los documentos inéditos que son confiados a un centro de documentación adquieren una vida pública y ello implica toda la información relacionada con el documento sonoro. Esta documentación aún sin estar procesada puede resultar particularmente atractiva si se conoce el origen y sus posibles contenidos. Hacer posible su acceso es una tarea compleja que requiere la interacción disciplinaria de especialistas y la indagación en múltiples fuentes paralelas. Realizar el análisis técnico puede resultar complejo por el tipo de información de campo que acompaña el documento o por la ausencia de la misma. Es por ello necesaria la interacción entre investigadores y analistas, con el fin de disponer los documentos y sus repertorios al servicio con la más completa y fiable información.

La disposición pública de fuentes compiladas facilita el uso reiterado en atención de múltiples intereses, resignificando sus diferencias de enfoques y sentidos. Así, la entidad documental se constituye en un centro de me-

moria viva que puede ser aprovechada desde diferentes ángulos. El acceso y reutilización de documentos recolectados, sigue siendo una fuente indispensable cualquiera que sea el tipo de interpretación que posteriormente se haga de los mismos.

El papel fundamental del Centro de Documentación que posee este tipo de documentación es poner a disposición de todos, y en especial de las poblaciones observadas, los diferentes materiales y los resultados de sus pesquisas, asegurando en sinergia un papel dinámico esencial: motivar la recolección, asegurar la conservación, facilitar la investigación y el análisis, promover el repertorio y su práctica.

Como vimos, las prácticas de documentación de campo que originaron la memoria documental que nos ocupa, no incluyeron herramientas técnicas que registraran con rigurosidad toda la información relacionada con el proyecto que originó el registro o la compilación documental, con el proceso mismo de registro tanto técnico como etnográfico.

La información compilada en cada proyecto: escrita, gráfica, visual y sonora, permanece en bruto, puede ser objeto de nuevas lecturas e interpretaciones y puede potencialmente dar origen a múltiples proyectos en la medida en que la comunidad de creadores, intérpretes, estudiosos e investigadores accede a ellas, en tanto sea posible recoger en forma compleja múltiples etapas de búsqueda, orígenes e intereses incorporando a su análisis el aporte particular de cada proceso. El acceso público de sus hallazgos y sus conclusiones enriquece y fortalece múltiples motivaciones de investigación y conocimiento y favorecen la comprensión y valoración de las memorias que hasta el momento permanecían inéditas.

El desafío de la perspectiva

Es urgente apropiarse de procesos técnicos y documentales rigurosos desde la recolección hasta la digitalización, con el fin de crear un modelo de registro y gestión documental que sirva de referencia al tratamiento de los aspectos técnicos, documentales y de condiciones legales, que permita su recuperación y uso. La mayoría de los registros que se encuentran en las colecciones documentales de los centros documentales que las poseen, provienen de grabaciones en vivo que se realizaron en diferentes escenarios, de un heterogéneo formato y diversa procedencia regional, que no se produjeron bajo estándares técnicos y que no tienen definidas sus condiciones de uso. Infortunadamente los materiales que son entregados a estos centros o que se han producido por ellos, demuestran que las prácticas documentales son incompletas, carecen de información significativa para el análisis documental y dificultan el acceso a los documentos generados en cada proyecto. Para facilitar su acceso es necesario reconstruir las informaciones de origen, rastrear las fuentes y restablecer las condiciones de uso de un patrimonio documental musical rico en contenido y volumen. Dada su magnitud, diversidad y complejidad, es fundamental que sea desde su origen gestionado con los propósitos de la conservación, tratamiento documental y difusión para que pueda ser conocido y valorado.

Ocuparse de elaborar y adaptar herramientas técnicas, normativas y analíticas destinadas a los documentos orales sobre los que no se tenía una experiencia de análisis y descripción cualificada, constituye un aporte decisivo al reconocimiento y la valoración de la memoria musical inédita. Casi la totalidad de documentos inéditos de la región que no han



Memorias documentales del sonido inédito: algunos aspectos técnicos, documentales y jurídicos*

sido objeto de tratamiento documental, ni han sido objeto de proyectos editoriales, permanecen depositados en condiciones de riesgo. Es necesario por tanto establecer estándares con base en experiencias concretas, apropiando herramientas y técnicas que ayuden a ordenar los procesos y sus resultados tanto para la conservación como para la disposición pública de la información compilada.

Es necesario abrir las perspectivas, complementar el conocimiento, prepararse desde cada disciplina y actuar con pensamiento cooperativo para comprender la dimensión interdisciplinaria de la formación y de las prácticas de la música en el S. XXI, para responder en una sociedad del conocimiento que se va a consolidar a través de objetos digitales y toda esta información debemos incluirla allí.

En 2001 el CDM inició procesos de digitalización de información de audio, partituras e imágenes. A través de una experiencia de digitalización de información con destino al árbol de música biblioteca virtual y hoy se encuentra publicado en http://www.lablaa.org/bvirtual_musica.htm

El CDM avanza en un proyecto propio con fines de preservación y difusión, y dispone de información digitalizada con mayor seguridad técnica y jurídica, mediante procesos sistemáticos. Estos procesos deben adelantarse con continuidad, son lentos, costosos y jurídicamente complejos; requieren actualizaciones permanentes, dada la velocidad de sustitución tecnológica y los cambios de formatos.

Condiciones Técnicas y jurídicas de registro y depósito de materiales inéditos

El registro de expresiones sonoras de creacio-

nes, saberes, formas representativas y simbólicas, exige un código ético de respeto al poseedor de la expresión sobre el derecho de decidir la disposición de los usos de los productos resultantes de la fijación de sonidos e imágenes, en un proceso de documentación y con una perspectiva futura. Investigación, servicio público, producción, etc.³ (Quevedo, 2004)

La transmisión oral sigue siendo la fuente de conocimiento expansión y apropiación de las expresiones sonoras inéditas, mantiene vigentes y activos los saberes de mayor arraigo y tradición. La evidencia de esta dinámica reside en los documentos compilados en los que se encuentra fijada esta información. Es necesario realizar fijaciones de expresiones sonoras e imágenes, aclarando previamente la intención de uso de los registros colectados. Estas fijaciones realizadas por primera vez, generan derechos y títulos de propiedad a quien las fija amparado por la legislación del derecho de autor como individuo. Es necesario constituir una formalidad mediante la cual se establece la autorización previa, explicitando los posibles usos futuros de los documentos registrados delimitando los usos concedidos allí. Producción editorial, audiovisual, fonográfica e incluso el depósito en un centro documental con todos los posibles usos requeridos allí.

Es idealmente deseable que exista un compromiso de retribución en el que sus primeros aportantes sean los primeros depositarios de los resultados del trabajo surgido del registro documental, con fines de difusión de sus resultados,

³ Quevedo, Jaime; apartes de la ponencia "PERTENENCIA Y PROPIEDAD LA CREACIÓN COLECTIVA SIN DERECHOS, dimensiones jurídicas y éticas", realizada en Colombia del 12 al 14 de mayo de 2004, durante el "Seminario sobre El estatuto Jurídico de documentos audiovisuales etnográficos en los países andinos, Colombia, Perú, Ecuador, Bolivia".

sujeto a un procedimiento responsable y respetuoso, que se pueda acceder a dicha retribución legítimamente; que se conozca mediante publicaciones que circulen para que sus autores, las comunidades o individuos y las expresiones registradas puedan ser valoradas y reconocidas como testimonio, sin que el costo de la intención lesione en forma grave sus derechos, los intereses de las personas y entidades objeto del proceso de compilación documental.

Es necesario construir un generoso hábito ético, en el que las entidades gestionan las formalidades que la consulta previa y el reconocimiento de los derechos individuales requiere, cuando se realiza un trabajo de campo como lo es el registro documental en vivo, la recolección de información, gestión y realización, de manera que, al entregar estos documentos a una entidad o colección específica, se disponga de las garantías básicas para transferir esos documentos y los derechos requeridos por los receptores en el momento del depósito, permitiendo el máximo acceso. De otra parte es necesario promover una cultura en la que los creadores y las entidades depositarias reconozcan la necesidad de gestionar, con el rigor requerido, los derechos en su concepción compleja especialmente para concertar usos de información inédita, fijación en vivo e intenciones de uso.

En el mundo globalizado, el potencial del Internet de diseminar la información rápida y extensamente, plantea nuevas condiciones jurídicas sociales, ante la producción y edición de documentos que requieren un ágil trámite de autorización de uso de los documentos, con una urgencia que no han tenido antes. Esta situación cambia radicalmente las nociones de tiempo y espacio convirtiendo rápidamente en objeto de valor y consumo la información

que circula por estas redes. Las entidades documentales se encuentran con frecuencia con problemáticas ante la dificultad de identificar los actores originales del registro y datos básicos asociados que puedan guiar al analista en la descripción. Ello trae como consecuencia:

- la carencia de la respuesta de las entidades, o actuales interlocutores de la expresión, que no encuentran mérito a las peticiones para gestionar una autorización de uso de los materiales registrados o, consideran que su material goza de un alto prestigio y por tanto de gran valía económica y que este interés puede suscitar una provechosa negociación. En ocasiones surge una reacción económica desbordada ante el interés manifiesto.

- Con frecuencia, las entidades, los investigadores y docentes encuentran serias dificultades cuando se interesan en utilizar los materiales audiovisuales con fines de investigación, educativos y de difusión, por las limitaciones de acceso, por conservación o por derechos de uso no explícitos, o por la barrera interpuesta de los poseedores que reclaman sus derechos sobre la fijación impidiendo el acceso incluso a los aportantes originarios de la información.

- En los países andinos no es fácil identificar las obras y/o expresiones que se encuentran en el dominio público.

Para avanzar en los propósitos de la investigación, el acceso y la difusión se proponen las siguientes **recomendaciones** que adicionalmente recogen avances puestos en práctica en Colombia y planteados por el investigador Anthony Seegaer (2001):

Se sugiere definir un instrumento con fuerza jurídica cuando la gestión sea posible por la vía del derecho de autor “minuta de autorización de uso”, “consulta previa”, “concer-



tación de consentimiento con uso controlado por autoridades comunitarias” entre otras formalidades, más aquellas que se surgieren en una concertación basada en el respeto en el que se prevean los propósitos que interesan al conocimiento, la investigación, el acceso, la difusión y la preservación; de manera que el colector pueda realizar la transferencia de la autorización a las entidades depositarias, para que se puedan realizar los tratamientos documentales y las fijaciones técnicas de preservación, con el fin de poner al alcance bajo condiciones específicas establecidas, el acceso. Este documento puede, en razón de interés cultural, pedagógico e investigativo, conceder una limitada autorización de uso que no persiga fines de lucro o lesione la integridad o autenticidad del contenido de la expresión. Los intérpretes, creadores o actores de la expresión, los colectores, técnicos, etc., deben conocer los límites de su dominio para poder conceder autorizaciones de uso, transferir derechos al colector, para que éste a su vez, pueda documentar, depositar, divulgar y eventualmente editar y publicar el contenido.

El colector gestiona las autorizaciones de uso con el fin de obtener los derechos necesarios para diferentes usos: la investigación, el depósito en un centro documental, la consulta, la preservación y/o la divulgación. Estas condiciones deben convenirse en el proceso de recolección, intentar realizarlo posteriormente es más difícil. Él, debe ser conocedor de los derechos que le son concedidos identificando la pertenencia de quien se los concede.

Definidas y tramitadas las formalidades sobre usos y derechos, las entidades depositarias reciben los materiales de los colectores, con la documentación que describe los términos concedidos que le permiten tomar decisiones

sobre su utilización. Así, el acceso a la colección, el uso de tecnologías y procesos para su conservación y su divulgación podrá realizarse sin riesgo legal para las partes. Es sumamente importante que se establezcan períodos de actualización y renovación de las condiciones de depósito ya sea para levantar las restricciones, actualizar procesos de preservación o para modificar las condiciones iniciales de acuerdo con las variables presentadas y el interés manifiesto en los documentos depositados.

En este proceso se ponen en juego códigos éticos de *Responsabilidad y Confianza* en la manifestación de voluntades e intereses, de quienes conceden y quienes reciben la concesión, de manera que sea posible conocer y conocernos sin arriesgar nuestras disposiciones de *voluntad y respeto*.

Fuentes documentales

- Bonnemason, B. ; Ginouvès, V.; Pérennou V. (2001) *Guía Análisis documental del sonido inédito para la organización de bases de datos*, Francia. Versión traducida por Gloria Figueroa Correa, adaptación y actualización (2007). Proyecto coordinado y desarrollado con participación de entidades documentales en Francia, Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia, por el Centro de Documentación de la Biblioteca Nacional de Colombia bajo la dirección de Jaime Humberto Quevedo Urrea.
- Biblioteca y patrimonio musical sociedad: Memorias del Segundo Coloquio Colombo-francés de Bibliotecas Públicas Bogotá, “En el marco de la XVII Feria Internacional del Libro de Bogotá y del mes de Francia”
- Fondos documentales de la colección de audio del Centro de Documentación Musical. Biblioteca Nacional. Bogotá.
- Memorias del Primer encuentro Nacional de Centros

- de Documentación Musical Diciembre 12 al 14 de 1996 conferencia del Doctor Ricardo Nemo-gá –Dimensiones jurídicas y éticas del Derecho de autor. Documento inédito.
- Memorias Cuarto encuentro Nacional de Centros de Documentación Musical Octubre 27 al 29 de 2006 La documentación musical en Colombia. Documento inédito
- Ley 23 de 1982. Sobre derecho de Autor
- Protección del folclore: Consulta regional UNESCO/OMPI sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular 28-02 -2002
- Protección del Patrimonio de los Pueblos Indígenas - Ginebra
- Erica-Irene A. Daes Relatora Especial de la Subcomisión de Prevención de Discriminaciones y Protección a las Minorías
- Presidenta del Grupo de Trabajo sobre Poblaciones Indígenas
- Seeger A. (2001) *Folk Heritage Collections in Crisis*. Intellectual Property and Audiovisual Archives and Collections [Virginia Danielson, Elizabeth Cohen and Anthony Seeger, contributors], Council on Library and Information Resources, May 2001.
- Quevedo, J. (2005).Embajada de Francia en Colombia: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de Colombia, Ponencia “Derechos de autor en el ámbito del patrimonio musical”, Autor conferencia.
- Quevedo, J. (2004) Ponencia “Pertenencia y propiedad la creación colectiva sin derechos, dimensiones jurídicas y éticas” en el Seminario sobre el estatuto jurídico de documentos audiovisuales etnográficos en los países Andinos Colombia, Perú, Bolivia y Ecuador - ICANH - Bogotá, Mayo 12, 13
- UNESCO/OMPI Consulta regional sobre la protección de las expresiones del folclore en África, Pretoria 23-25 de marzo de 1999

Documento en línea

Página del comité CASAE mayor información y ampliación www.casae.org



Pedagogía del acontecimiento: una experiencia de educación no formal para las músicas regionales*

Pedagogía del acontecimiento: una experiencia de educación no formal para las músicas regionales*

Jorge Sossa Santos**

(Fecha de recepción junio 2010; fecha de aprobación septiembre 2010)

Resumen. Con la presente reflexión se propone hacer un trazado de orden conceptual y de modos de intervención pedagógica que caracterizan nuevas maneras de hacer pedagógico; se señalan nuevas posibilidades de pensar e intervenir las músicas regionales que se consideran parte de una categoría más englobante: las denominadas Músicas Caribeberoamericanas. Se habla de los enfoques convencionales de la educación musical, con sus rasgos de centralidad, jerarquías y linealidad y se proponen aproximaciones de lo que se denomina paradigma estético. Desde conceptos como *rizoma* y *pedagogía del acontecimiento* se muestran maneras inéditas de abordar la formación musical desde la perspectiva de la educación para el trabajo y el desarrollo humano, en contraste con las miradas canónicas propias de la educación formal de corte académico.

Palabras Clave: Rizoma, acontecimiento, músicas CIAM (Caribeberoamericanas), mediación, literalidad-oralidad

Abstract. With this reflection it is proposed the construction of a conceptual and pedagogical path with intervention modes that characterize new ways of pedagogical work, identifies new opportunities to think and act in regional music that are considered part of a more encompassing category: the so-called Caribeberoamericana Music. It talks about conventional approaches to musical education, with its qualities of centrality, hierarchy and linearity and proposed approaches the so-called aesthetic paradigm. Since concepts such as rhizome and pedagogy from the event will show ways to deal with unprecedented musical training

* Texto de la Ponencia presentada por el autor en el IV Congreso Nacional de Música. Etnomusicología- ciencia y patrimonio. Conservatorio del Tolima junio de 2008

** Jorge Sossa Santos. Administrador público y pedagogo musical. Director de la Escuela de Formación Musical Nueva Cultura. corporacion@escuelanuevacultura.edu.co

from the perspective of education for work and human development, in contrast to the canonical looks proper of formal academic education.

Key words: Rhizome, event, music CIAM (Caribeiberoamericanas), mediation, literal-oral

Pero los alquimistas de los sonidos, los músicos, en sus prácticas reales sueñan y al hacerlo sueñan, reinventan el mundo, nos abren a nuevos horizontes, a nuevos misterios.

Eliécer Arenas

...como una cierta calidad de presencia que moviliza en nosotros la voluntad y el coraje de expresar, no solo en el habla, sino en la acción, la singularidad de nuestra propia existencia.

Suehy Rolnik

La creación, las ideas, no están en la mente sino en la acción y experimentación, emergen con ellas. La acción piensa.

Javier Gil

Este artículo se propone compartir planteamientos básicos, mecanismos y modos de operar que la *Escuela de Formación Musical Nueva Cultura*¹ ha venido construyendo a partir de sus trayectos y recorridos. Se suscitan igualmente, algunas inquietudes sobre aspectos que demandan profundizaciones importantes de parte de la comunidad que se mueve en torno a la educación artística. Se considera que el campo de la ciencia tiene su ámbito y su estatuto, y que la música debe concitar las problematizaciones propuestas, desde un nuevo paradigma, el paradigma estético.

Las actividades de formación que realiza una entidad cultural como la Escuela de Formación Musical Nueva Cultura generan compromisos éticos y políticos, si asumimos que la educación es un bien público. Por eso en el re-

corrido planteado se hará referencia a la normatividad que sobre la *Educación para el trabajo y el desarrollo humano*, antes llamada *Educación No Formal*, se ha venido planteando en el país.

Al abordar de manera crítica lo mencionado en el decreto 2888 de 2007 y las normas que a partir de él se han derivado, se muestra cómo es necesario que el Ministerio de Educación se pronuncie sobre una resolución, y acote lo específico de la educación artística. En ese contexto, el artículo plantea, desde la mirada de la sociedad civil musical, la necesidad de seguir conceptualizando sobre la educación musical en el país de manera crítica, documentada y responsable.

La formación musical de los niños y las niñas o la música como práctica cultural

Ya es amplia la comunidad musical que se aglutina en torno a las escuelas de música en el país. Para la *Escuela de Formación Musical Nueva*

¹ Nueva Cultura es una escuela pionera de formación musical con más de 20 años de existencia en Colombia, fundada en el fomento de la educación en torno a las músicas caribeiberoamericanas (CIAM)



Cultura, como parte de este movimiento, se hace urgente profundizar las políticas públicas que orientan la formación de niñas, niños y jóvenes. Es el momento de repensar el sentido de la formación musical desde una perspectiva flexible, experimentadora, para asumir objetos de estudio y procesos de configuración de la subjetividad que se derivan de acciones musicales y pedagógicas cuando trabajamos para los niños y las niñas. Se tratará de habilitar la experiencia como lugar de la infancia, asumiéndola como potencia, como voluntad de asombro y como disposición a la experimentación. La infancia así considerada no es el vacío a llenar, el espacio a corregir; distantes de una concepción del infante como carente, que espera una verdad que lo complete, la formación musical que proponemos apuesta por la construcción de un mundo infantil que llene de sentidos la construcción de cuerpos sensibles y subjetividades dispuestas al mundo de los sonidos, de los colores, de las texturas, en últimas de la vida.

La infancia no es carente sino abundante, nos dice Javier Gil (2007); es abierta y está dispuesta a lo nuevo. Lo infante es expresión de la levedad, manifestación de un mundo en el que el niño piensa lo no pensable, estando proclive a la experiencia. Con todo, la escuela de formación musical de las niñas y los niños debe ser el tiempo-espacio de lo nuevo, universo del riesgo, de la fiesta, del cambio. De allí el reto de pensar el sentido y dimensión de las escuelas de formación musical que toman como base las músicas regionales y lo hacen dentro del ámbito de lo que se ha llamado la educación no formal. Buscando referentes hemos encontrado a Hannah Arendt, cuando en su texto *La Condición Humana* (1996) distingue tres ámbitos del hacer humano: el de la labor, el del

trabajo y el de la acción. Lo que nos permite preguntarnos ¿qué escuela buscamos? ¿Aquella que se inscribe en el ámbito del *trabajo* donde todo está definido, debidamente planeado, predeterminado, controlado? ¿O una escuela que, inscrita en el ámbito de la *acción*, dé lugar a la experimentación, a la búsqueda, a la expresión de la vida, al fluir del goce, del disfrute, a la manifestación de fuerza colectiva de afectar y ser afectado?

Siendo la *acción* el ámbito donde se escenifican los elementos políticos y se manifiesta la vida de los hombres, habría que repensar un tipo de educación musical diferente ya que, en nuestro contexto, ésta parece inscribirse más en el ámbito del trabajo. Deberíamos pensar una escuela que esté en consonancia con la fiesta, con el goce y con el disfrute. En últimas, pensar una escuela que exprese las tensiones de las músicas y la sociedad, donde se manifieste la vida en todas sus dimensiones. Se recuperará así el sentido profundamente político de la comunidad y se asumirá el sentido plural del taller en tanto espacio de la experimentación y de la potencia colectiva. Una escuela que dé curso a la experiencia y que relativice el papel y peso de la teoría y de los discursos. Un espacio formativo que recupere la experiencia y el sentido de la práctica, constituyéndose en posibilidad de movilizar, de problematizar, de inquietar.

En el contexto de las prácticas formativas en músicas de base campesina, la academia ha asumido, respecto de las músicas tradicionales, una mirada distante del ámbito de la acción para, de manera en muchos casos arrogante, situarse en el ámbito del trabajo. Es aquí donde la aproximación a la *música práctica* y al *músico práctico* se hace imprescindible.

...los programas formativos que toman como base

las músicas populares y tradicionales, se han visto y se siguen viendo cuestionados por representantes de la academia letrada del país, o por quienes, ubicados en lugares de poder, comparten más o menos acriticamente dicha lógica, o se alinean con ellas por razones diversas. (Arenas, sf. p.1)

Es claro que los rasgos del sistema académico tradicional hacen parte del ámbito del trabajo y éste hace parte de la racionalidad científico-técnica. No es de otra manera manifiesta su característica de aproximación al universalismo, objetivismo, sistematización, ordenamiento jerárquico y propuesta programática lineal y rígida. Por eso, las músicas tradicionales inscritas en el mundo de la acción y de la vida donde fluye el deseo, el goce, la fiesta, la parranda, aparecen distantes de ser consideradas objeto de estudio serio, por tanto alejadas de la “alta” cultura. Cuando le hacen una concesión, confinan estas prácticas a la ideología romántica del folclor. Y Arenas lo reitera cuando enuncia que ...la idoneidad de las propuestas de educación basadas en músicas populares tradicionales ha sido puesta en cuestión presuntamente por detenerse en el detalle, apuntar a las diferencias en detrimento de los universales, por carecer de sistematización, por no tener aval de comunidades internacionales, por no ser propuestas contrastadas con la práctica académica y, todas ellas sumadas, por algo que se puede decir en una sola frase, aunque casi nunca se diga de frente: por carecer de rigor académico. (Arenas, sf. p.2)

Entonces, entre la aproximación academicista y la aproximación desde el hacer vivo de las prácticas musicales se evidencia una importante diferencia: investigar para ampliar los marcos de referencia disciplinares o “investigar

para la práctica, en función de, para y desde las prácticas musicales y sus necesidades”. (Arenas, sf. p.3)

La investigación de prácticas musicales vivas enfrenta al estudioso

...a problemas valorativos, a su propia ignorancia. A fuentes diversas y vivas que muchas veces lo confunden (...) porque no son documentos pasivos sino sistemas de relaciones humanas, textos móviles donde hay historia, poder, diversidad, y sobre todo, donde el investigador se ve abocado a la necesidad de mirar el presente y salir del estrecho marco de la búsqueda solitaria de papeles amarillentos para enfrentar la tarea de conocer las músicas con las que gentes vivas, en contextos vivos, enfrentan los retos de la contemporaneidad. (Arenas, sf. p.5)

La riqueza de la acción, ámbito donde fluye la vida, como lo dijera Arendt, nos muestra la proliferación inagotable de variantes sonoras. Por esa razón no es posible pensar la existencia de un solo bambuco, de una única manera de tocar un tambor de bullerengue, ni en una única forma de acompañar rítmicamente una música tradicional viva, manifestación siempre cambiante de esquemas aprendidos por tradición oral, versiones legitimadas en la práctica por complejas y diversas relaciones socioculturales. Así como un mapa no es un territorio, el código gráfico de la música —generalmente referido al pentagrama— no agota el rito de su actualización. El verdadero territorio de la música es el de su reinención. Citando a Henniñón, Arenas nos dice que “...la música se fundamenta en su práctica (...) porque sin ella no existe. No existen museos de música porque no hay nada que guardar: la música se hace y se rehace o se muere. (p.16)



Pedagogía del acontecimiento: una experiencia de educación no formal para las músicas regionales*

Si asumimos las escuelas de formación musical dentro del ámbito de lo no formal tendrá mucho sentido reivindicar el “sentido práctico” e impugnar el sentido común académico con su erudición y con su desprecio por las prácticas reales proclive a la asepsia de las prácticas de escritorio. Y de otra parte mostrar la violencia simbólica y la violencia epistémica que, como expresión del colonialismo tanto económico como político, creó un imaginario que no solo sirvió para legitimar el dominio económico sino también para producir los modelos simbólicos necesarios para aceptar esa situación colonial. “Se configuró así una pedagogización agenciada por instituciones, discursos, constituciones, leyes, códigos, planes de estudio, proyectos de investigación, gramáticas del buen decir”. (Gil, 2007. p. 9)

El sentido del hacer pedagógico y musical como objeto de estudio

En el marco del hacer pedagógico y musical, como producto de la actividad investigativa, la *Fundación Nueva Cultura* desde 1988 ha venido realizando el espacio de escuela. Una escuela basada en la necesidad de socializar la sistematización y el conocimiento sobre las músicas regionales colombianas que, a su vez, hacen parte de las músicas caribeiberoamericanas (músicas CIAM), expresiones sonoras impregnadas de vida y de fuerza expresiva que en muchos casos no circulan por los medios de comunicación, pero con las que existen resonancias culturales que hemos querido hacer visibles. Intervenir pedagógicamente las músicas CIAM es, entonces, una apuesta; una apuesta expresiva, lúdica, fiestera. Así, partimos del hacer vivo de la música, cantamos y tocamos de una manera activa y divertida. Los elementos de los códigos y las grafías musicales se nos van apareciendo pro-

gresivamente, pues privilegiamos los elementos expresivos y significativos de lo musical como parte del universo artístico.

Hablamos de músicas Caribe-Iberoamericanas para referirnos a las que, como producto de procesos complejos de hibridación cultural, se han cristalizado y configurado en el territorio de lo que comúnmente se ha llamado América. Lo caribeiberoamericano busca trascender las taxonomías tradicionales de las denominadas “músicas latinoamericanas” (Sossa, 2000).

No pesa en esta aproximación el criterio de área geográfica como sí el de las dinámicas culturales, los procesos de transformación y refuncionalización entre formas y estructuras musicales que se han venido gestando en el espacio y el tiempo. Lo CIAM tiene en cuenta, además, las múltiples asimetrías e irregularidades propias de toda manifestación de las producciones culturales.

Lo que constituye entonces lo CIAM en sus elementos conformadores, además de incluir complejos lusitano, hispano, indígena y africano, contiene componentes franceses, ingleses y holandeses, así como los influjos resultantes de procesos posteriores de inmigración de europeos, asiáticos y africanos. Todo ello intervenido por múltiples significaciones y diversificaciones interculturales, con sus cambios y movimientos. En esta caracterización cuenta también, de manera significativa, la irrupción de los medios masivos de comunicación, la apertura de los mercados y en general los procesos de globalización. Debe reiterarse que en este enfoque no se tienen en cuenta notas constitutivas de cualquier etnia o complejo cultural antecedente por separado o que se muestren como excluyentes.

Las músicas caribe-iberoamericanas, por lo ya expuesto, han sido leídas desde la diversidad genérica propia de las músicas regionales, desde su complejidad rítmica y melódica, desde sus posibilidades tímbrico-organológicas, desde la pluralidad de sus textos lingüísticos. (Sossa, 2000).

Al hablar de músicas CIAM, no hablamos de folclor, ni marcamos el objeto de estudio del tinte identitario de lo “nuestro”, de lo autóctono, de las raíces. No. “Se trata de asumir la cultura como práctica creadora y no como un enunciado trascendental al cual remitirse”.² (Gil, 2007. p.9) De acuerdo con Gil preferimos entender la cultura como “horizonte, apertura, matriz creativa que rebasa su inmovilización en el pasado”(p.11), pues la memoria y la tradición son germen creativo; una tradición cultural es fuerte porque se recrea constantemente, se modifica para conservarse.

En la medida en que nuestras niñas, niños y jóvenes se apropian creativamente de unas músicas-fuerza, de unas sonoridades-vida, en la medida en que las hacen suyas transformándolas, recobra más sentido lo enunciado por Gil: “tan negativo es una contemporaneidad reducida a moda, como una memoria convertida en momificada pieza de museo”.³

La pedagogía del acontecimiento y el rizoma como imagen del pensamiento: Una concepción pedagógica

La Escuela de Formación Musical Nueva Cultura, a partir de su larga experiencia ha entendido la importancia de referenciar, de manera

crítica, algunas miradas y concepciones pedagógicas de las que ha tomado y apropiado como elementos fuertes:

- El aprendizaje significativo de Ausubel.
- Los planteamientos de Vigotsky acerca de la zona desarrollo proximal, concertado con las teorías del juego y de las dimensiones lúdicas expuestas por Winnicott, Huizinga y Dauvignod.
- Algunos referentes conceptuales de los estudiosos de la Escuela Nueva y enfoques particulares de la llamada pedagogía conceptual.
- Los planteamientos constructivistas de la filosofía de los llamados filósofos del afuera como Deleuze, Guattari, principalmente y que conectan con planteamientos contemporáneos de jóvenes filósofos latinoamericanos como Walter Kohan que nos acercan a Jaques Ranciere en su libro *El maestro ignorante* (2002); y en contrapunto con él, el texto *Hermenéutica del sujeto* (1994) de Foucault.

Estas referencias nos han llevado a proponer, como producto de la construcción cotidiana del proceso pedagógico, *la pedagogía del acontecimiento* como fundamento conceptual que anima nuestra búsqueda permanente. Tal pedagogía se basa en el concepto de *acontecimiento*, que es aquel hecho o fenómeno que modifica sustancialmente al sujeto en sus maneras de actuar sobre el mundo. Acontecimientos son aquellas experiencias que después de haberlas vivido y recorrido nos transformaron. (Nómade Proyecto Artístico y Ambiental, 2008) Para ello partimos de una premisa fundamental:

2 GIL, op.cit., p. 11,

3 Ibid.



Pedagogía del acontecimiento: una experiencia de educación no formal para las músicas regionales*

...el pensamiento se produce dejándose afectar, a partir de los encuentros con el mundo. No sabemos cuando surge, algo de azar lo define, algo nos sacude desde el afuera y arrastra al pensamiento, una sensación, un suceso, un problema, un deseo, una imagen, un sueño, un color, un trauma, una obsesión, son desencadenantes. (Gil, 2007. p 4)

Y como los conceptos no se dan solos sino que se tejen en red, en la pedagogía del acontecimiento así considerada aparece como elemento determinante el rizoma, concepto esbozado por Deleuze y Guattari en su texto *Mil Mesetas* (2002) y que, *grosso modo*, como imagen del pensamiento, nos sirve para desplazarnos de la idea de centro, de jerarquías, de verticalidades, de comienzos unitarios, de linealidades. El rizoma nos invita a pensar a la manera de la mala hierba, de las enredaderas, de los bulbos que no tienen raíces, ni tallos, ni ramas que se desprenden de ellas. El rizoma no es el árbol; es, entonces, la imagen del pensamiento que se convierte en punto diáspora para la búsqueda de nuevos trayectos, ofreciendo tantos, cuantas necesidades e intereses se presenten en el colectivo de trabajo. En los caminos están los libros, los maestros, las imágenes, el mundo real y aparente, todo cuanto esté a tono con la búsqueda que se emprenda, siempre y cuando la apertura no se fuerce, ya que la mera información, conectada con nada, perderá su potencial y quedará relegada al archivo oscuro de la amnesia. Es así como el rizoma, que es una multiplicidad, podrá ocupar todas las dimensiones pedagógicas o incluso aumentarlas, generando las no esperadas, según se conecten unos con otros caminos.

Desde este enfoque, los estudiantes han conformado la red de saberes en torno a una práctica musical viva asumida como campos en

conexión y en interacciones, y ya no como sumatoria desde áreas que se conciben aisladas e independientes. Vemos cómo desde las mismas músicas abordadas como las “materias” se apropió más de un tema a la vez, generándose un movimiento que comienza a perder su centro hasta desvanecerse y ya no importa el origen. Por eso, dicho de otra manera, cualquiera de las músicas escogidas puede ser el punto de partida o de llegada. El centro ya no importará, importarán los cruces, los movimientos, las transrelaciones, la red de estratos, ya que también los entrecruces darán *espesor* al conocimiento. Nudos y tallos también van llenando los espacios entre redes, tupiendo y conformando una estructura compleja. Así, se deviene rizoma.

Estructuras complejas corresponden a pensamientos complejos. Un conocimiento que sea pertinente a la actualidad de los estudiantes de este siglo debe ser complejo; lo complejo es la red, el tejido; hay una interdependencia, interacción e inseparabilidad, entre el todo y las partes, las partes y el todo, las partes entre sí, el objeto de conocimiento y su contexto, la unidad y la multiplicidad, por eso la escuela debe direccionar la formación de los estudiantes hacia el desarrollo de una inteligencia general, un pensamiento periférico que ligue nuevamente las especializaciones disciplinarias, centradas en sí mismas, en un todo, para que los estudiantes logren contextualizar el saber y expandirlo más allá de las fronteras de las disciplinas. Los caminos que recorra cada sujeto, aún para llegar al punto acordado, serán de una infinita variedad y dependerán lógicamente de los intereses, capacidades y procesos de cada uno de ellos. Esto es, desarrollo de un pensamiento *Nómada* que, como lo hemos visto aquí, es un pensamiento rizomático.

A partir de *la pedagogía del acontecimiento* la dinámica de la formación musical, asumida como práctica y como acción, ha planteado como un movimiento que viaja horizontalmente expandiéndose en múltiples sentidos; mudándose, territorializando y desterritorializando los espacios; es un desplazamiento que rastrea, escudriña, explora, indaga, como la *mala hierba*, que hoy se ha reivindicado. Es un rizoma. Pero esa dinámica tiene también una dimensión vertical, que no es de naturaleza jerárquica porque tiene gran movilidad, viaja sobre el rizoma en forma de espiral, ampliada sobre su borde superior y alcanzando cada vez estratos más altos: la imagen del tornado. Fuerzas que llegan desde distintas direcciones con diferentes características de temperatura y humedad, lo generan y movimientos circulares que hacen que vuelva sobre sí mismo, lo potencian. Es el movimiento del retorno, que alcanza nuevos estratos al iniciar cada ciclo, porque aunque retorne, al igual que el rizoma no recorrerá el mismo camino. Es el principio de la repetición, tan común y tan básico en las artes (en la música por ejemplo); es ese volver a hacer, retornar, volver la mirada sobre, re-mirar y sin embargo no volver a partir del mismo punto.

Este volver a mirar ha sido clave en los procesos formativos de los estudiantes, ya que, para abordar nuevos temas, siempre será lícito volver sobre los conceptos; revisarlos, recordarlos, madurarlos y aplicarlos al nuevo hecho pedagógico. El acto creativo surge cuando el objeto del conocimiento es abordado desde diferentes miradas; cuando se retorna a él una y otra vez, para escudriñarlo y hacer visible a los demás lo que no es obvio a simple vista. Aquí, como se ha dicho, aparece lo estético como paradigma,

...la experiencia de cualquier elemento cotidiano es provocadora, no necesariamente se trata de un

suceso extra-ordinario. Justamente alejarnos de la experiencia inmediata para refugiarnos en grandes categorías marca el olvido de la experiencia la cual yace en lo pequeño, ordinario, cotidiano. Un gesto nos llama, una acción pequeña redefine el curso y el sentido de las cosas. Algo se encuentra en nuestro vivir diario, algo inesperado y que no dirigimos nos sucede, escapa a nuestro control. El artista —nos vuelve a decir Gil— piensa no tanto porque se le ocurran cosas, sino porque le ocurren cosas. (Gil, 2007. p 4)

Hablamos entonces de *la pedagogía del acontecimiento*, como aquellas acciones formativas que están en clave de búsqueda de elementos, situaciones, imágenes, sucesos que nos transforman, que hacen que después de un encuentro con los sonidos, con los compañeros, con los docentes, las cosas ya no sean iguales. Estar atentos a romper las inercias, a dejarnos permear por aquello que, por simple que pueda parecernos, esconde los múltiples sentidos que nos genera tocar y cantar.

Un currículo abierto, un currículo rizomático

No armamos un currículo rígido. Asumimos una noción de planificación blanda y abierta a lo inesperado; hablamos de *trayectos* que organizamos desde las músicas específicas que se constituyen en las “materias” a abordar. Entendemos que existen dispositivos pedagógicos que determinan los flujos discursivos entre los sujetos. Sabemos —y por eso estamos alertas— que el *dispositivo pedagógico* ordena, clasifica y jerarquiza los enunciados y discursos entre los sujetos que intervienen en el proceso formativo. El dispositivo pedagógico establece reglas de lo decible o de lo comunicable, tanto



Pedagogía del acontecimiento: una experiencia de educación no formal para las músicas regionales*

de lo comunicado como de las formas en que se comunica. (Maldonado, 2004 p. 121-134) Desde allí, tomamos distancia con las notas y las calificaciones, con las evaluaciones que se expresan como el mecanismo controlador del orden normalizador y jerárquico que establece la curricularización. Valorar los desempeños y lo que se ha dado en llamar las competencias de los estudiantes es un acto de profunda responsabilidad ética que supone descentrarse de las líneas del saber-poder sacralizados por el aparato educativo y encarnadas en el rol del profesor entendido como el elemento activo del proceso de enseñanza-aprendizaje. Preferimos entonces hablar de mediación y, como lo dice Walter Cohan, (Cohan, 2006) resonamos con hablar de *traducción*.

Desde aquí, ha sido decisivo asumir el planteamiento de la construcción a partir y a través de la experiencia, es decir, un enfoque constructivista en contraste con las concepciones que asumen la información como algo ya procesado que debe ser comprendido y usado funcionalmente. Hemos preferido ser cautos; hemos tomado distancia crítica de muchas imágenes que sobre el currículo existen. Si tenemos en cuenta que el currículo responde a las preguntas *¿qué, cómo, cuándo asumir el proceso de mediación pedagógica? y ¿de qué manera concebir, planificar y asumir la evaluación de dicho proceso?*, nos ha sido necesario indagar y sustentar todas aquellas acciones, estrategias y conceptualizaciones que nuestra Escuela viene desarrollando para lograr la formación de sus estudiantes, evitando las imágenes “tranquilizadoras” que se derivan del currículo con “*trazados hechos y seguros, con puntos de origen y de llegada donde el aprendizaje sucede sin mayores errancias ni extravíos, azares y sorpresas*”. (Gil,

2007) Por eso hemos hablado de rizoma y no de árbol, ya que la figura predominantemente arbórea tiene poca disposición para la incertidumbre y para lo desconocido.

Con todo, es conveniente recordar que, no obstante tener un sentido de búsqueda y experimentación, la Escuela consulta los estándares y lineamientos curriculares propuestos por diferentes espacios formativos tanto de la educación formal como de la no formal. Se trata de articular, de manera creativa y responsable, lo que puede constituir una real innovación pedagógica con aquellos elementos que el medio educativo del país exige como requisitos mínimos a ser apropiados por los estudiantes de música en el pregrado. Los estándares y lineamientos son así asumidos no como manuales a seguir de manera mecánica y lineal, sino elementos con los cuales se dialoga de manera abierta y flexible. La disyuntiva ha sido basarse en lo establecido y ya definido, o dar cabida a la apertura, a lo flexible, al acontecimiento que genera el mismo devenir de la práctica y hacer pedagógico cotidiano. “*Se piensa sobre lo experimentado, aunque impensado, y no desde la adecuación del pensamiento a un objeto previamente programado*”. (Gil, 2007. p 6)

Entonces, si habláramos de currículo lo haríamos como currículo abierto donde los conceptos remiten a circunstancias y no a esencias levantadas por encima de las propias circunstancias. “*Un currículo ciertamente configurado desde la razón pero preferiblemente asistido por el susurro de la razón artística*”. (Gil, 2007. p 6) Y, esto es decisivo, tomando distancia de la construcción rígida de currículos, con métodos y problemas muy preestablecidos que controlan la necesaria fluidez y líneas de fuga que habitan la experiencia artística.

Sobre la docencia musical o la mediación pedagógica

Asumimos la docencia como una dimensión que hace parte del campo musical. No creemos en la dicotomía intérprete-profesor. Ni mucho menos compartimos el enunciado *músico* (músico bueno) - *pedagogo* (músico malo). Creemos, como Savater, que la pedagogía está más cerca del arte que de la ciencia. Creemos en la intuición, en la capacidad de inventar, de buscar, de experimentar. Lo hemos dicho todo el tiempo.

- Antes que trabajar en el marco de la enseñanza-aprendizaje hemos asumido la construcción del conocimiento a partir de los procesos de mediación, transferencia y comunicación pedagógica. Mediación pedagógica para dejar aprender, incluso para ayudar a desaprender, proceso de traducción para facilitar las condiciones que permitan que broten las singularidades, no tanto para dar lecciones como para sembrar inquietudes. (Gil, 2007. p 5)
- Antes que abordar el deber ser de la enseñanza aprendizaje, como los propósitos ideales de la educación dando énfasis a teorías educativas y postulados de las diferentes corrientes pedagógicas, hemos preferido dar fuerza a la práctica, a la elaboración conceptual y reflexión teórica que se deriva de ella. “La educación artística debería asumirse como acto creador, como obra de arte, es decir —y para ser fiel a su objeto— sus procedimientos deberían desarrollarse como proceden los grandes artistas que transcurren por territorios aún no nombrados”. (Gil, 2007. p 6)

- Antes de basarnos en los contenidos que asumen las escuelas como algo dado y canónico, nos hemos jugado a asumir el fortalecimiento de procesos y formas alternativas de intervención pedagógica. Pensamos que la organización de actividades para regular las acciones de un estudiante para obtener, generalmente a partir de la mimesis, lo ya adquirido por el maestro, neutraliza el pensamiento, impide el desarrollo de la experiencia.

Queremos recordar aquí a Guilles Deleuze, quien hizo de sus clases de filosofía un acto estético, cuando nos dice que no se hace un curso sobre lo que ya se sabe; también cuando comentaba que le hubiese gustado dar clases a la manera de Bob Dylan, es decir organizarlas como ocurre con una canción, que, por un lado, tiene desarrollos previsibles pero también tiene espacios para la improvisación. Nos gusta pensar que en el hacer pedagógico de los docentes se da una permanente tensión entre lo preparado y la apertura a lo desconocido, a los trayectos insospechados, a los acontecimientos.

Nos hemos inclinado a pensar el docente como un músico profesional, que asume la pedagogía como un componente de su dimensión de músico; un pedagogo musical o un músico pedagogo que enriquece su hacer cuando se enfrenta a los sentidos que surgen de los procesos de mediación y comunicación de una clase, de un taller, de un montaje. Imaginar entonces un docente que se permea de la experiencia en el trabajo con niños y jóvenes, y, sobre todo, que construye un compromiso para apostar y para trabajar por su crecimiento y felicidad.



Pedagogía del acontecimiento: una experiencia de educación no formal para las músicas regionales*

Oralidad, literalidad y cuerpo

Nos hemos preguntado por las formas y posibilidades de apropiar las grafías entendidas como códigos y recursos para decodificar el lenguaje musical (lectura) y su manejo para escribirla (escritura). Desmitificamos el pentagrama y la notación occidental convencional. La usamos en su justa medida y nos aproximamos a ella a partir de la potencia de la oralidad inmersa en las músicas CIAM. Sabemos que el *dispositivo pedagógico* "...opera sobre los discursos literalizados, sobre los discursos que han dejado de ser solamente orales y se han materializado de algún modo en un texto escrito, con ciertas características". (Maldonado, 2004. p 128) Por eso no hacemos convergente el enunciado *estudiar música* con aprender los códigos del pentagrama. Tomamos con cuidado el decir común de muchos músicos empíricos cuando afirman *yo no sé música* —al referirse a no "saber" leer una partitura cuando son excelentes intérpretes de variados géneros populares—. Primero tocar, sonar, apropiar el universo sonoro, la lectoescritura musical irá apareciendo como una resultante de haber develado los sentidos de los ritmos, las melodías, las métricas, en fin. Sí abordamos lo literal, pero como un correlato de lo expresivo y empático que está presente en la oralidad de las músicas CIAM entendidas como textos de cultura. En suma, estamos atentos a describir el *dispositivo pedagógico*, a identificar y describir las reglas de su funcionamiento; atentos a no dejarnos capturar por las líneas que traza y establece como cosas inamovibles y "naturalmente" propias de la Escuela; atentos, en fin, a mostrarnos lo que hacen, sienten y piensan los agentes del proceso formativo.

Y pensar el cuerpo como la base sobre la

cual se cimenta el trabajo de formación artística y musical, pues creemos que formar el cuerpo es el fundamento de la expresión y de la relación con otras áreas del conocimiento. Consideramos que el cuerpo es la base de la acción musical. Por eso construir un estado de música es resonar con un cuerpo sensibilidad y movimiento, un cuerpo goce y abierto al disfrute de lo sonoro. Valorar la fuerza de este enunciado quizá nos permitiría entender por qué de una manera moralizada se considera que las matemáticas o la historia son más importantes que las artes en la escuela. Problematizar desde allí nos permitirá entender que la valoración moralizada de la educación artística siempre la pondrá como elemento accesorio y decorativo. Entonces, hablar del cuerpo música es hablar de la experiencia estética, que es lo mismo que decir lo estético como experiencia. Un cuerpo que afirma la profundidad de la piel y de un contacto singular e inmediato con el mundo previo a cualquier juicio o teoría. La experiencia estética así considerada es conciencia del cuerpo o, mejor, del cuerpo como conciencia. (Gil, 2007. p 2)

La Escuela y el legado

La Escuela Nueva Cultura es para nosotros un aporte al legado que queremos hacer a las nuevas generaciones. En esto estriba la originalidad y la importancia cultural de su objeto de estudio. Es un espacio para la formación musical en la modalidad no formal, dirigida a niños, niñas y jóvenes entre los dos y los dieciocho años de edad. Así pensamos de las escuelas que se vienen construyendo y consolidando a partir del PNMC. Para nuestro caso pensamos en las setenta escuelas de los departamentos de Norte de Santander, Santander, Boyacá, Cundina-

marca, Caquetá, Antioquia, Risaralda, Valle del Cauca y Quindío, donde hemos tenido la oportunidad de intervenir de alguna manera.

Nuestra intención formativa es propiciar elementos musicales como parte de una formación integral, buscando el crecimiento personal, el desarrollo de la sensibilidad y, claro está, potenciar las aptitudes musicales de cada uno de los estudiantes. Hemos dado un especial énfasis a pensar el mundo infantil. Tratando de develar su clave, hemos querido imaginar trayectos para generar procesos de formación dotados de sentido. Para ello nos hemos preguntado:

...¿Cómo pensar el mundo infantil desde expresiones musicales que se inscriben en culturas de arraigo tradicional? ¿De qué maneras recoger ese acervo de sonoridades, de cuerpos sonoros, de tonadas, de formas de canto —en su mayoría distantes por su *ethos* y singularidades expresivas— de manifestaciones más propias de las músicas centroeuropeas que secularmente han sido tomadas como objeto de estudio por conservatorios y centros de educación formal?

Dentro de las músicas caribeberoamericanas —músicas CIAM— ya señaladas, hacemos referencia a las músicas de base campesina que son entendidas y asumidas como textos de cultura, no como repertorios de compositor individual. En muchas de estas expresiones la frontera entre lo adulto y lo infantil no existe como algo especializado en tanto todo, música y texto, se asume como una totalidad expresiva. Son estas, músicas que con su fuerza, con su alegría, con su proclividad a la fiesta, al divertimento, son leídas, interrogadas y apropiadas por los niños y jóvenes de nuestra Escuela, situada en Bogotá, por lo que desde su sensibilidad de habitante de ciudad y condición de ser niño, establece puntos de convergencia entre lo que es propio

de esas músicas y aquello que ve desde un mundo infantil al que pertenece. El universo de la canción infantil así considerado se multiplica y expande. (Sossa, 2005. pp 75-76)

En este largo recorrido, lleno de movimientos y acontecimientos-vida son muchos los logros que podríamos registrar. En la atmósfera de estas notas solo quiero hacer énfasis en tres aspectos.

1. Como producto del proceso formativo, por postulación y previo proceso de selección, escogemos a estudiantes destacados para integrar grupos musicales que se orientan a desempeños artísticos como son la realización de conciertos y la grabación de discos. Es una actividad que complementa la formación musical del estudiante y que nos permite la proyección artística de la Escuela.
2. La construcción de esta dimensión no se da con gratuidad ni es el resultado mecánico de asistir a unas clases de música. No.

Como se trata de interactuar con estos niños y adolescentes, ya en los ensayos de grupo, ya en el montaje, será menester intentar seducirlos, persuadirlos, involucrarlos. ¿Cómo hacerlo sin imponerles nuestro encuadre adulto? Trabajar con ellos para conformar grupos musicales, construir sus territorios, armar sentidos de pertenencia, sin pensar en identidades rígidas; ¿Cómo ser grupo, construir integración y sociabilidades, sin dejarnos atrapar por las nociones cerradas que a veces vemos en colectivos marcados por una idea disciplinaria, el uniforme, las filas, como los Scout, o los equipos deportivos? ¿Qué cosas hacer para que, siendo grupos artísticos, fluyan la creatividad, las relaciones



Pedagogía del acontecimiento: una experiencia de educación no formal para las músicas regionales*

respetuosas buscando gozar, disfrutar y ser felices?
(Sossa, 2005. p 80)

Es decir, en la práctica hemos interpelado la idea generalizada de la “Música Universal”. Hemos formado desde unas músicas que secularmente no han sido objeto de estudio porque se han considerado propias de otras prácticas. Muchos de nuestros estudiantes se han involucrado con éxito en esquemas curricularizados de la educación formal superior, no porque se hayan formado en sus códigos sino porque quizá han sabido leer lo literalizado desde la potencia empática de lo oral, o porque no han renunciado a que la música antes que letra es sonoridad apropiada, antes que código escrito, es flujo sonoro.

3. Varios de quienes fueron estudiantes de la Escuela integran en la actualidad grupos profesionales de altos desempeños musicales y muy competentes en el medio artístico y cultural del país. Haberlo logrado ratifica una apuesta fundamental: es posible formar músicos a partir de las lógicas de las Músicas CIAM y desde allí potenciar la creatividad, la construcción de subjetividades en clave de construir mundos posibles y de dialogar con las culturas en las que esas músicas nacieron y se transforman permanentemente.

De la educación no formal a la educación para el trabajo y el desarrollo humano, otras miradas, otros enfoques

La práctica de la educación no formal en Colombia ha mostrado experiencias aleccionadoras “en tanto se presentan más articuladas con

la cotidianidad y sin someterse a una lógica de horas, límites y parcelas, distancias y segmentaciones entre lo teórico y lo práctico, y un sistema de requisitos siempre discutible e implícito en una concepción acumulativa y lineal del saber” (Gil, 2007. p 6) tal como sucede en los programas de educación formal. Los logros de muchas de las Escuelas de Música tradicional que el PNMC viene impulsando, nos enfrenta ante nuevas maneras de pensar la Escuela, y nos pone ante modos inéditos de intervención pedagógica.

La ley 1064 de 2006 cambió la denominación de *educación no formal* por la de *educación para el trabajo y el desarrollo humano*. Cambio paradójico y discutible que se realizó a espaldas del sector educativo y cultural. Nombrar no es un ejercicio formal. La manera de nombrar esconde miradas y concepciones. Como ya se anotó, en julio de 2007 se emite el decreto 2888 que derogó el decreto 114 de 1996 que regulaba la educación formal y la educación informal en el país. Si bien en la discusión y creación del nuevo decreto el sector cultural se movilizó y tuvo relativa participación, aún estamos en espera de la resolución que reglamente el decreto para el ámbito de la educación artística. Las particularidades del arte, las tensiones que se dan entre las miradas de la creación, de lo estético con respecto al mundo del emprendimiento, de la productividad, nos reclama sutilezas y capacidad para hilvanar y tejer a partir de discursos que se expresan en la normatividad de manera disímil y contrastante.

Pensar la nueva normatividad como marco nos plantea retos conceptuales y de posturas éticas y políticas. ¿De qué desarrollo humano estamos hablando? ¿Cómo inscribir los programas que entidades privadas sin ánimo de lucro

venimos desarrollando y hacerlo en el encuadre que nos plantea el Sistema Nacional de Educación para el Trabajo coordinado por el SENA?

En agosto de 2005 se creó la Mesa Sectorial de la Música, uno de cuyos propósitos fundamentales es construir las Normas de Competencia Laboral para las diferentes funciones de la música. Todos estos hechos nos hacen volver sobre preguntas fundamentales. ¿De qué maneras buscar la configuración de un sujeto estético a partir de acciones artísticas y pedagógicas fieles a lo sensible y basadas en comprensiones sentidas, imaginadas, y soñadas? ¿Cómo, en medio de normatividades tan rígidas e instrumentales, es posible imaginar una escuela que movilice la intuición, la emoción, la pasión, el sentimiento, el deseo y la imaginación? El desarrollo cultural genera desarrollo económico, pero, de manera contraria, el desarrollo económico no siempre genera desarrollo cultural. De acuerdo a esta idea, asumiremos el desarrollo cultural como potencializador de la acción humana, de la creatividad, tomando distancia con posturas más de corte neoliberal que ponen el acento casi exclusivo en las lógicas del mercado.

En suma, vivimos en un modelo de sociedad que ha puesto el acento en la producción de bienes, sobre el supuesto de que las necesidades humanas deben ser satisfechas a través del consumo. Se ha perdido el sentido humano de la realización de las necesidades. Asistimos a una hipervaloración de la rentabilidad económica, a una sobrevaloración del dinero, del tener, a una saturación del consumo. En este contexto, sin duda, nos enfrentamos al reto de plantearnos nuevos paradigmas de la educación artística y musical.

Referencias

- Gil, J. (2007). *Pensamiento artístico y estética de la experiencia. Repercusiones en la formación artística y cultural*, Congreso de Formación Artística y Cultural para América Latina y el Caribe. Bogotá.
- Arenas, E. (s.f.) *Una aproximación conceptual a los fundamentos y apuestas conceptuales del programa de músicas tradicionales del Plan Nacional de Música para la Convivencia*. Manuscrito (Documento borrador). Bogotá
- Sossa, J. (2000) *Música y pedagogía*. En: ASAB Cobalto. Bogotá.
- Sossa, J. (2005) *Una puesta en escena pensada en los niños o La expedición al mundo infantil*. En: Encuentro de la canción infantil latinoamericana y caribeña. Panorama del movimiento de la canción infantil latinoamericana y caribeña: Estudios, reflexiones y propuestas acerca de las canciones para la infancia. Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental, septiembre.
- Nómade Proyecto Artístico y Ambiental. (2008) *Una Escuela para todos. Proyecto Educativo institucional*. Bogotá.
- Maldonado, J. (2004) *La formación artística en la educación básica*. En: Revista UIS – Humanidades. Volumen 32 N° 2. UIS Facultad de Ciencias Humanas. Bucaramanga.
- Cohan, W. (2006, julio). *Principios de educación artística*. Conferencia dictada en el Auditorio de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.
- Hannah A. (1996) *La Condición Humana*. Ed. Paidós, Barcelona
- Rancière J. (2002) *El Maestro Ignorante*. Editorial Aleres. Barcelona
- Foucault, M. (1994) *Hermenéutica del sujeto*. Ed. de la Piqueta, Madrid.
- Deleuze, G; Guattari F. (2002) *Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)* 5ª Ed. Pre-Textos. Valencia, España.



Reflexión histórica de la dirección sinfónica en Colombia Directores destacados

Reflexión histórica de la dirección sinfónica en Colombia Directores destacados

Juan Gabriel Alarcón Carreño*

(Fecha de recepción junio 2010; fecha de aprobación septiembre 2010)

Resumen. Poco o nada se ha escrito sobre la dirección sinfónica en Colombia y sus directores a través de la historia, y el papel social - cultural de esta profesión en el campo laboral. Durante las últimas décadas, la música en Latinoamérica ha sido conductora de procesos de transformación social, como el movimiento orquestal en Venezuela y la red de orquestas de Medellín, o la Fundación Batuta, siendo el medio por el cual, muchos niños y jóvenes tienen la oportunidad de progresar y salir adelante. El presente artículo hace una síntesis sobre los orígenes de la dirección en Colombia. Se habla sobre el papel actual del director en sus campos de acción, los procesos de formación y se hace una reflexión final a su proyección.

Palabras clave: Compañías de ópera- directores en Colombia a finales del siglo XIX y comienzos del XX -campo laboral de la dirección en Colombia-formación de los directores, reflexión histórica.

Abstract. Little or nothing has been written about the symphonic direction in Colombia and its principals through history, and social cultural role of this profession in the labor field . During the last decades music in Latin America has been conducting social transformation processes, such as the orchestral movement in Venezuela and the network of orchestras in Medellín, or the Batuta Foundation in Colombia, being the means by which many children have the opportunity to progress and move forward. In Colombia and Latin America, the figure of the director leads processes of orchestras, choirs or bands formation. In Colombia and Latin America, the figure of the director leads forming processes for orchestras, chorus and bands, his labor goes beyond moving the baton, profiling him as a manager and leader who teaches and transforms society by means of his musical labour, its history, the first directors who came to our country as well as the

* Músico con énfasis en dirección - Universidad Nacional de Colombia. Docente y director de la Banda Sinfónica del Conservatorio del Tolima. juan.alarcon@conservatoriodeltolima.edu.co

most prominent ones, is presented here. It talks about the current role of the director in Colombia, its fields of action, the training process and there is also a final reflection on its projection in Colombia.

Key words: Opera company, directors in Colombia in the late nineteenth and early twentieth centuries, labor field of directors in Colombia, training for managers, historical reflection

Primera Parte

Antecedentes históricos

La historia de la dirección sinfónica en Colombia se puede remontar al siglo XIX, época en la cual muchas compañías de ópera y zarzuela, la mayoría Europeas, llegaron a nuestro país y con ellas músicos y directores de gran nivel. Estas compañías permitieron que se crearan sobre todo en Bogotá, ambientes propicios para una cultura musical y pusieran en boga las obras más famosas del repertorio operístico europeo, sobre todo el italiano. También cabe destacar que gracias a este fenómeno, se sentaron las bases para crear posteriormente las primeras academias de música, donde muchos profesores eran cantantes o músicos europeos que venían en dichas compañías y se radicaban en nuestro país como es el caso de Oreste Sindici,¹ autor del Himno Nacional, cuya compañía era la de Eugenia Bellini.

Compañías de ópera, primeros directores en Bogotá

En la primera mitad del siglo XIX, la ópera comenzó a ser parte del repertorio musical en algunas ciudades de Colombia, siendo Bogotá

la más importante. Estas primeras compañías, en su mayoría italianas, no rivalizaban entre sí, y solían interpretar las óperas más famosas de la época. Se destacan compañías de ópera, como la *Compañía Lírica* cuyo director musical era el compositor venezolano Atanasio Bello y otras como la *Compañía de Marina Barbieri*, *Florentini de Balma*, *Pocoleri*, *Emilia Benic*, *Augusto Azzali*, *Turconi Bruni* y algunas compañías de zarzuela como la *Compañía de Villa Zafrane* y la de *Josefa Mateo*.

Cabe recordar que durante esta época, en Bogotá, como en el resto del país, no existían escenarios adecuados para la representación de óperas. Solo fue hasta 1892 y 1890 que se inauguraron en Bogotá los teatros Colón y Municipal, respectivamente.

José Ignacio Perdomo Escobar en su *Historia de la Música en Colombia*(1975) nos cuenta:

“El teatro Colón se inauguró con un banquete en honor a don Carlos Holguín, al terminar su mandato, y luego se abrió al público en una solemne velada el 12 de octubre de 1892. El 15 de febrero de 1980 fue inaugurado el inolvidable teatro municipal. El iniciador de la obra fue don Francisco Zenardo”.(p.64)

Muchas de estas compañías de ópera iban y venían, pero la primera compañía de ópera en actuar más o menos de forma continua fue la compañía de Luisia Olivieri, que hizo su debut en 1858 y cuyo director musical fue Guillermo Freudenthaler. Otros directores impor-

1 Oreste Sindici

Nació en Roma en 1837. Llegó a Bogotá como integrante de una Compañía de Opera y decidió adoptar la nacionalidad colombiana. Casó con Doña Justina Jannaut, dama bogotana de ascendencia francesa, con quien tuvo tres hijos Oreste, Eugenia y Emilia. El maestro compuso la música el Himno Nacional sobre un poema del entonces Presidente de la República, doctor Rafael Núñez. Murió en Bogotá en 1904. El Congreso Nacional expidió la Ley 89 de 1937 de honores en su memoria.



Reflexión histórica de la dirección sinfónica en Colombia Directores destacados

tantes que encontramos en esta época fueron Augusto Azzali (1863-1907) quien fue director de la compañía de ópera Zenardo Lombardi y que más tarde pasaría a ser director de la banda militar, y el español Jesús Ventura Laguna quien dirigió la orquesta de la unión musical a principios del siglo XX. Es importante destacar que estas compañías también se presentaron en diferentes ciudades de Colombia.

Entre 1900 y 1903, la compañía de zarzuela de Alfredo Del Diestro, llegó a Bogotá y su director era Mario Alberto Rueda (¿- c. 1945). También en 1914 la compañía de operetas española de las hermanas Bailló, arribó a Bogotá, cuya orquesta dirigió Jerónimo Velasco (1885-1963).

Otro factor importante que ayudó a fomentar el gusto por la música académica y que permitió crear las primeras orquestas nacionales, fueron las academias musicales que ofrecieron un espacio para los primeros directores nacionales.

Entre ellas, podemos encontrar la Sociedad Filarmónica, la cual fue fundada en 1846, por Henry Price, cuyo objetivo fue “fomentar y generalizar el gusto por la música” (Perdomo, p.54) Además de la creación de una orquesta y la programación regular de conciertos, muchos de sus integrantes eran músicos aficionados que se mezclaban con profesionales.

Otra creación importante fue la Sociedad Lírica dirigida por Joaquín Guarín (1825-1854). Es de resaltar que después de la desaparición de estas dos sociedades, nace la unión musical en el año de 1858 por Manuel María Párraga, con los mismos objetivos que las dos mencionadas anteriormente. Más tarde se fundó la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia en 1886, bajo la dirección de Pedro Visoni. La

Academia Nacional de Música (1882-1910) que después tomaría el nombre de Conservatorio Nacional, fue fundada por Jorge W. Price (1853-1953), hijo de Henry Price. Ésta abrió la brecha para que Bogotá -al igual que en Medellín con la creación de la escuela de música Santa Cecilia en 1888- tuviese unas prácticas musicales muy definidas, además de ayudar a conformar las cátedras de composición, armonía, contrapunto e instrumentos de cuerda y viento.

Pero aún no existía en nuestro país una cátedra en dirección que permitiera crear una escuela nacional. Cabe recordar que muchos de los músicos que integraban estas agrupaciones no eran virtuosos, pero sí músicos de buen nivel.

Ya con la creación del Conservatorio Nacional (1910) y después de la salida de Guillermo Uribe Holguín², (1880-1971), la orquesta del Conservatorio pasó a llamarse Orquesta Sinfónica Nacional, cuya dirección fue asumida por el director cartagenero Guillermo Espinosa, quien había estudiado dirección orquestal en Milán y Berlín.

Directores de orquesta más destacados que han llegado a nuestro país en la primera mitad del siglo XX y que dirigieron la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia

La orquesta Sinfónica Nacional, una vez fundada, comenzó a través de las primeras décadas del siglo a adquirir prestigio y popularidad, tanto así que muchos directores y

² Guillermo Uribe Holguín, nació en Bogotá el 17 de marzo de 1880 y murió el 26 de junio de 1971. Ingresó a la academia nacional de música donde fue discípulo de Santos Cifuentes. En 1907 viajó a París e ingresó a la Schola Cantorum que dirigía Vincent D'Indy. Al regresar a Bogotá, ocupó el cargo de director del Conservatorio Nacional de música durante 25 años.

compositores de renombre universal vinieron a nuestro país como invitados. Entre los más importantes cabe destacar a Nicolás Slonimsky, director ruso radicado en América del Norte que vino a nuestro país a dirigir la Sinfónica Nacional como director invitado en 1938, por motivo de los cuatrocientos años de la fundación de Bogotá.

Otra de las figuras más notorias y prestigiosas de la dirección sinfónica que nos visitó fue Leonard Bernstein con la Filarmónica de Nueva York en 1958. Por el año de 1962 vino la ópera de Brasil dirigida por Nino Stinco. También tuvimos el privilegio de tener como directores invitados con la Sinfónica Nacional al director Norteamericano Robert Craft junto con el notable compositor Ruso, más que director, Igor Stravinsky por el año de 1975.

Asimismo, otros directores destacados que nos visitaron fueron el Holandés André Rieu, Leopold Ludwig, Antal Dorati, Luis herrera de la Fuente, Jacques Singer, Ernest Bour, Franz Von Benda entre otros.

También cabe destacar la presencia de compositores- directores como Igor Stravinsky, ya mencionado, Paul Hindemith, Carlos Chávez, Aram Jachaturián, Galindo Estévez. Es importante destacar que la Orquesta Sinfónica Nacional desde sus inicios hasta la actualidad es una gran fuente laboral para los directores colombianos como también para los jóvenes instrumentistas.

Directores de banda

Las bandas en nuestro país tienen su origen en

los grupos de músicos que tocaban en los diferentes batallones en la época de la independencia. Estas bandas contaban con muy pocos instrumentos, pero no fue sino hasta mediados del siglo XIX que se empezaron a incorporar más instrumentos de viento para dar paso a las bandas musicales. Es así como hacia el año 1870, encontramos la Banda del Batallón de Artillería Dirigida por Cayetano Pereira.

Es importante mencionar que la Banda Nacional se crea a partir de la fusión de antiguas bandas militares de los regimientos Bolívar y Cartagena a principios del siglo XX. Su primer director fue Manuel Conti (¿-1914), quién llegó al país en 1888 para encargarse de la organización de las bandas de música. Conti se desempeñó como director de la Banda Nacional hasta su muerte y fue reemplazado por Andrés Martínez Montoya.

La Banda Nacional toma realmente importancia con el maestro José Rozo Contreras, quien hizo de ésta una verdadera identidad de la música en Bogotá hasta la década del 70. José Ignacio Perdomo Escobar en su libro Historia de la Música en Colombia nos dice:

“Fue encargado de la dirección de la Banda Nacional de Bogotá el 15 de diciembre de 1933 y permaneció al frente de ella hasta hace muy poco, en que lo sucedió el maestro Roberto Pineda Duque. Al frente de la Banda llevó a cabo una labor verdaderamente gigantesca.” (Perdomo, 1975, p 85)

Es de anotar que en la década de los 40 encontramos la Banda de la Policía Nacional dirigida por Dionisio González.



Reflexión histórica de la dirección sinfónica en Colombia Directores destacados

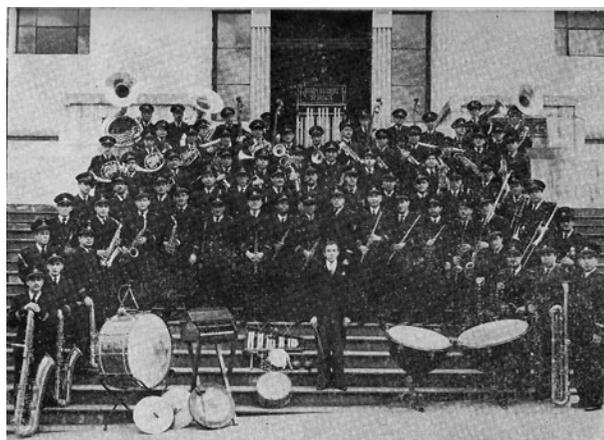


Fig. 2 . Banda Nacional de Bogotá, bajo la dirección de José Rozo Contreras: Fuente

Directores del Conservatorio del Tolima hasta mediados del siglo XX

El Conservatorio del Tolima, desde los tiempos de su fundación llevada a cabo por el Maestro Alberto Castilla³ en 1906, ha sido testigo de la llegada de varios directores de gran nivel que dieron relevancia a la música en el Tolima.

A principios del siglo XX, el panorama artístico en Ibagué, no era muy diferente al de otras ciudades de Colombia. La falta de agrupaciones musicales profesionales era evidente y el nivel de los músicos con que se contaban era muy bajo como para aspirar a tener orquestas de gran nivel. Los recursos y el apoyo para llevar a cabo una escuela de música se dieron gracias a las gestiones del maestro Castilla. Las diferentes legiones extranjeras que llegaron a la ciudad, dieron un gran adelanto en la enseñanza musical y lograron que Ibagué se consolidara como la “Ciudad musical de Colombia”. El Conservatorio del Tolima llegó a contar entre sus filas a músicos de gran nivel entre ellos

alemanes, españoles e italianos que llegaron al país huyendo de las guerras mundiales que azotaban Europa y en la búsqueda de mejores oportunidades.

Es así como en el año de 1924 encontramos al maestro Miguel Uribe que fue director del coro del Conservatorio y que por esta época, dieron su primera gira en la ciudad de Girardot. Uno de los directores más notables en dicha institución fue el maestro italiano Alfredo Squarcetta, quién sucedió al maestro Castilla en la dirección del Conservatorio en 1937 y fue gracias a él que el Coro del Tolima hizo eco por primera vez en Bogotá en 1948 y en Cuba en una gira realizada un año después. Jesús Bermúdez Silva (1883-1958), director bogotano, a su regreso de Europa dirigió el Conservatorio del Tolima entre 1942 y 1943. Demetrio Haralambis, director de origen Griego, llegó a Ibagué, luego de haber trabajado en el Gimnasio Moderno de Bogotá y se encargó de la dirección de la institución y del Coro del Tolima entre 1945 y 1946.

Dentro del grupo de músicos italianos Nino Bonavolontá fue otro gran maestro que llegó a Ibagué a desempeñarse como director del Conservatorio entre 1953 y 1955. También al maestro Giuseppe Gagliano, que en el año de 1955 fue nombrado director artístico del Conservatorio del Tolima y a su vez director de la Orquesta y del Coro del Tolima. En 1953 llega a la ciudad de Ibagué el maestro Quarto Testa, ocupando el cargo primeramente como profesor de violonchelo y eventualmente director del Coro y la Orquesta del Conservatorio.

Dentro de los directores alemanes más destacados podemos nombrar a Alfred Hering quien fuera director del Conservatorio del Tolima entre 1959 hasta 1964 y director del Coro

³ Alberto Castilla (1878-1937) Director y Fundador del Conservatorio de Música del Tolima, Senador y Representante por el Tolima, Secretario de Gobierno y Hacienda en varias ocasiones. Entre sus composiciones se destacan el Bunde, el Cacareo, Misa de Requiem, Fuentecilla, entre otras.

del Tolima. Gracias a él se implementó la enseñanza del método Orff en dicha institución. Por último tenemos al maestro español Vicente Sanchis Sanz quien llegó en 1965 como subdirector y posteriormente como director artístico. Fue con el maestro Sanchis que el Coro del Tolima realizó una memorable gira por Europa, presentándose en el Concurso Internacional Guido D'Arezzo. Otros directores fueron el argentino Jorge Fontenla, el español José Luis de Salbide, el suizo Fritz Voegelin y el italiano Franco Piva entre otros. (Saavedra, 1986)

Segunda parte

El papel del director en Colombia y sus campos de acción

En una sociedad como la nuestra en donde los índices de desempleo, analfabetismo y desnutrición son altos, las condiciones de vida no son las mejores para desarrollar una educación óptima y de calidad. Es por esta razón que el gobierno ha generado procesos educativos y culturales para lograr una mejor educación teniendo en cuenta la música como pilar de dichos procesos ya que esta es capaz de enseñar y transmitir diferentes emociones a nuestra vida.

Tenemos como ejemplo de esto la fundación Batuta, la Red de Orquestas de Medellín y el Plan Nacional de Música para la Convivencia. Este último toma como eje central el formato banda, que como sabemos es quizás el más importante y más difundido a nivel nacional, pues se sabe que existen en la actualidad aproximadamente 1215 bandas entre infantiles, juveniles y mayores en todo el país.

Vemos como las bandas cumplen un papel muy importante en los procesos de formación musical, artística y cultural de nuestro país, ge-

nerando mejores oportunidades para sus integrantes y para la comunidad a la que pertenecen. Como lo dice el Plan Nacional de Música para la Convivencia:

Las bandas de viento son un proyecto artístico y educativo que ofrece a las nuevas generaciones oportunidades de formación, creación e interpretación musical. Alrededor de ellas se congregan los habitantes de las localidades y las familias de cada uno de sus integrantes, posibilitando el fortalecimiento del tejido social. (Ministerio de Cultura, 2005, p 11)

Pero estos procesos no serían posibles sin la ayuda de un director, ya que este es el encargado no sólo de dirigir al grupo en cuanto a lo musical sino también es el encargado de liderar, organizar, gestionar y educar a los músicos de su agrupación.

Nos damos cuenta cada vez más que la función del director ya no es la misma del siglo XIX o comienzos del XX, en donde éste solamente cumplía labores estrictamente musicales como la escogencia del repertorio y el montaje del mismo. Hoy en día las funciones del director van mucho más allá, si se tiene en cuenta que, no sólo en nuestro país sino también en Latinoamérica, el presupuesto para la cultura es cada vez más bajo haciendo que las funciones del director se extiendan hacia lo administrativo y pedagógico. Me permito citar nuevamente el Plan de Música para la Convivencia donde nos dice que el director:

Es el principal recurso de la banda – escuela ya que cristaliza el proyecto de formación y práctica musical. En lo posible la alcaldía debe vincular laboralmente al director, quien tiene como responsabilidad de dar cuenta de su calidad artística y educativa, crear o consolidar la banda – escuela y adelantar una labor



Reflexión histórica de la dirección sinfónica en Colombia Directores destacados

permanente de gestión para que el proceso se fortalezca y sea sostenible. (Ministerio de Cultura, 2005, p 11)

Los campos de acción de los directores en Colombia son básicamente tres: la orquesta, el coro y la banda. Hay que tener en cuenta que en nuestro país el número de agrupaciones profesionales en este tipo de formatos es mínimo, de modo que la mayoría de nuestros directores se desempeñan en agrupaciones juveniles e infantiles liderando procesos de formación. Así pues, esto hace que la actividad musical de un director, sobre todo de banda, exige que además de desempeñarse como director, también se desempeñe como compositor, arreglista, pedagogo, gestor e intérprete ya que se cuenta con pocos recursos para llevar a cabo este tipo de procesos formativos y es el director el que asume estas responsabilidades enseñando a los jóvenes y niños a interpretar un instrumento, a leer las grafías musicales, a componer o adaptar música y a conseguir recursos para su agrupación. Vemos entonces las diferentes facetas que cumple el director en nuestra sociedad. Este fenómeno se da sobre todo en nuestro país y en Latinoamérica más que en Europa.

La formación del director en Colombia

En nuestro país, históricamente, la formación de un director era sobre todo empírica. Generalmente, y todavía se da, el director iniciaba su formación musical como intérprete de algún instrumento que conformaba la banda del pueblo y años después éste sucedía al director en retiro. Muchos de estos directores, por supuesto no contaban con una batuta ni con un score, así que dirigían al frente del grupo tocando su instrumento y leyendo con el papel del primer clarinete.

Anteriormente vimos como en el siglo XIX y principios del siglo XX los únicos directores profesionales que llegaban a nuestro país eran extranjeros que venían ya sea en las compañías de ópera o como directores invitados. Los pocos directores profesionales con que contábamos anteriormente se formaban en Europa. Actualmente el panorama ha cambiado. Durante los últimos años muchas universidades en diferentes ciudades del país, sobre todo Bogotá, han venido ofreciendo programas de dirección ya sea orquestal, coral o de banda. Esto permitió que nuestro país se nutriera y se autoabasteciera de jóvenes directores con una formación académica dispuestos a liderar los distintos procesos de formación musical.

Estos programas universitarios, básicamente se enfocan en la dirección de orquesta, centrándose sobre todo en el repertorio clásico, romántico y algunas obras representativas de comienzos del siglo XX, dando énfasis en la parte gestual. Esto mismo sucede con la dirección coral y de banda. En la praxis, se trabaja sobre todo con pianistas correpetidores y de vez en cuando, sobre todo en los últimos semestres se hace la práctica con un conjunto, ya sea la orquesta, el coro o la banda. Como sabemos, la orquesta es el instrumento del director, de modo tal que estudiar dirección es igual que estudiar otro instrumento, requiere disciplina y dedicación. Pero a diferencia de otras disciplinas musicales, el estudiante de dirección no siempre tiene a su disposición su instrumento, de manera que tiene que hacerlo mentalmente. He aquí una de las grandes dificultades para un estudiante de dirección y si a eso se le suma que en nuestro país, algunas de las universidades o conservatorios que brindan este tipo de carreras no cuentan con los ensambles necesarios,

o sea un buen instrumento para el director, la dificultad es mayor.

Reflexión final

A pesar de que en nuestro país el campo de la dirección sinfónica ha avanzado significativamente, gracias a los intentos de algunas universidades por vincular esta profesión a la academia, todavía hay muchos aspectos en que mejorar, pues todavía se sigue enseñando de la manera tradicional como si fuéramos europeos o como si una vez graduados nos fuéramos a dirigir las mejores orquestas del mundo, dejando de lado nuestra realidad. Surgen entonces algunas preguntas sobre las cuales podemos reflexionar como por ejemplo: ¿de qué vive realmente un director? es obvio que en Colombia y en Latinoamérica son pocos los directores que viven exclusivamente de su profesión. La mayoría de ellos, al igual que otros colegas, viven de la docencia, ya sea en academias de música, universidades y/o conservatorios. Pero, surge otra pregunta al respecto ¿Qué enseña un director? algunos con suerte enseñan su oficio mientras que otros son profesores de teoría. Este fenómeno no es exclusivo de los directores, vemos por ejemplo que los pianistas viven prácticamente de enseñar o acompañar y de vez en cuando dan un recital o tocan de solistas con una orquesta.

Otra pregunta que surge y que vale la pena reflexionar sobre esta es ¿los procesos de formación de un director en Colombia, están realmente enfocados a la realidad nacional? La respuesta es no. Si vemos el campo de acción en el cual se desenvuelve un director en Colombia, y lo comparamos con la formación que este recibe en la academia, nos damos cuenta que están desarticulados. Hay que tener muy

en cuenta que en nuestro país, un músico con pregrado en dirección tiene posibilidades de encontrar trabajo como director en Batuta, o en la Red de Orquestas de Medellín o como director de una banda en un municipio. Quiere decir que va a tener que enfrentarse a niños y jóvenes en formación. Más no a músicos de una orquesta profesional. Teniendo en cuenta esto, vemos que la academia realmente no prepara a los estudiantes a enfrentarse a este tipo de grupos, a liderar procesos y a gestionar proyectos. En cortas palabras, se desconoce nuestra realidad. Por ejemplo se estudian las sinfonías de Beethoven, pero no se tienen en cuenta las sinfonías de compositores colombianos o Latinoamericanos. Esto mismo pasa con los instrumentistas convirtiéndose en un círculo vicioso, pues los instrumentistas no quieren tocar otro repertorio distinto al tradicional y los directores no quieren dirigir otras obras distintas a las acostumbradas. No quiero decir con esto que desde la academia se tenga que desconocer el repertorio clásico, que es importante conocerlo, pero sí que se abran espacios para otros repertorios, colombianos y latinoamericanos, que estén estrechamente relacionados con todos estos procesos de formación musical.

Bibliografía

- Bermúdez, E. (2000) *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938 en Colombia*. Alcaldía de Bogotá.
- De Greiff, O. (2006) *Escritos sobre música clásica en la Colombia del siglo XX*. . Secretaría de Cultura de Antioquia. Medellín
- Ministerio de Cultura,(2005), *Manual para la Gestión de bandas- Escuela de música*. Plan nacional de Música para la convivencia. Bogotá. Descargado en



Reflexión histórica de la dirección sinfónica en Colombia Directores destacados

<http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/archivos/125-2-1-20-2005105155438.pdf>

Perdomo Escobar, J.I. (1975). *Historia de la música en Colombia* (4th ed.), Bogotá: editorial ABC.

Saavedra, F. (1986) *Grandes Directores del Conservatorio del Tolima*. Revista El Boga, Magazín *Porque !... Ciudad Musical?* Varios autores. Editorial Atlas. Ibagué



La autoevaluación en el docente universitario: una actividad indispensable para la cualificación de los procesos educativos

La autoevaluación en el docente universitario: una actividad indispensable para la cualificación de los procesos educativos

Carlos David Leal Castro*

Resumen. Para nadie es un secreto que la evaluación educativa hoy en día es objeto de una amplia gama de reflexiones y debates en el contexto nacional que reivindican su trascendencia como una actividad necesaria. Esto obedece en gran parte al imaginario predominante en el mundo educativo según el cual “aquello que no se evalúa, no se mejora”. Sin embargo, esta presunción parece tener relativa validez, pues no se trata de evaluar “sin ton ni son”, como lo afirma Miguel Ángel Santos Guerra, o de evaluar atendiendo de forma sumisa y unívoca a los intereses externos del mercado del trabajo, del poder, del dinero, de la injusticia y de la desigualdad. (Santos Guerra, 2001). Se trata de evaluar con base en criterios éticos racionales que le permitan al docente apelar a su autonomía y al ejercicio reflexivo como condiciones *sine qua non* para alcanzar una calidad cimentada en un aspecto que le debe ser inherente al docente en el mundo actual y que desde la filosofía platónica y algunos pensadores modernos como Descartes, Spinoza o Kant ya se dilucidaba como piedra angular para la formación del hombre: la necesidad de pensar, de aprender a pensar por sí mismo.

Palabras claves: Evaluación, autoevaluación, autonomía, calidad, educación.

Abstract. It is no secret that educational assessment is now subject to a wide range of discussions and debates in the national context in favor of its importance as a necessary activity. This is due largely to the dominant imagery in the educational world, according to which “What is not evaluated is not improved.” However, this assumption seems to be relatively valid, as it is not only about assessing “without rhyme or reason”, as stated by Miguel Angel Santos Guerra, neither assessing in a submissively and unambiguous way the external interests of labor market, power, money, injustice and inequality. (Santos Guerra, 2001). It is all about assessing based on rational and ethical criteria that allow the teacher to appeal their autonomy and

* Mg(c) Educación, Universidad del Tolima. Docente del Conservatorio del Tolima. carlos.leal@conservatoriodeltolima.edu.co

reflective practice as sine qua non to achieve a quality rooted in an aspect that should be inherent to the teacher in the world today and since Platonic philosophy and modern thinkers as Descartes, Spinoza or Kant already elucidated as a cornerstone for the formation of man: the need to think, learn to think for himself.

Keywords: Evaluation, self-assessment, autonomy, quality, education

Introducción

Evaluación y calidad, más allá de la heteronomía

Existe un vínculo innegable entre la evaluación autónoma, reflexiva, que lleva al docente a pensar por sí mismo apoyándose en procesos metacognitivos, y una de las ideas más difundidas en el sistema educativo actualmente, es la de la “calidad educativa”, idea cuya concreción se hizo posible en el marco de la “evaluación de la calidad” que avino a nuestro contexto en sintonía con el estribillo de moda, el de las competencias¹, y que continúa vigente en los discursos educativos. De allí es entendible que la Ministra de Educación del anterior gobierno señale sistemáticamente que la comunidad educativa hoy en día reconozca la estrecha relación que existe entre calidad de la educación y evaluación (Vélez White, 2009).

Sin embargo, más allá de concientizar al docente de la inobjetable articulación entre la evaluación y la calidad de la educación reproduciendo miméticamente un discurso oficial que legitima preceptos normativos, existe otra perspectiva educativa que llama fuertemente la atención por cuanto concibe la evaluación ya no como una acción basada en procesos regulados por agentes y agencias externas que, en últimas, propenden por la heteronomía más que por la capacidad autónoma del docente

mismo para construir sus propios presupuestos evaluativos.

En este sentido la evaluación como actividad o proceso que permite acceder a determinados <<estándares de calidad>> no debe obedecer de forma unilateral a imperativos exógenos o a imposiciones de la normatividad existente, sino que debe entenderse como un prurito académico y ético en el que se debe reivindicar la capacidad autónoma, crítica y reflexiva del docente, quien está llamado a pensar y repensar permanentemente sus prácticas, teniendo en cuenta los aciertos y desaciertos y respaldándose en sus propios procesos metacognitivos.

Desestimar los anteriores elementos ha conllevado a la instauración de condiciones de heteronomía en los procesos evaluativos, lo cual se traduce básicamente en condicionamientos evaluativos regidos por imperativos que están desacordes con los rasgos idiosincrásicos y la realidad de los procesos educativos de nuestro medio, imperativos que tampoco están sintonizados con la voluntad de los docentes, quienes ven mancillada su “autonomía” y sus posibilidades de autoformación al imponérseles <<desde afuera>> instrumentos preestablecidos que, desde ningún punto de vista, contribuyen para fomentar el espíritu crítico y reflexivo sobre sí y sobre su desempeño evaluativo y educativo.

Como aquel oráculo de la filosofía oriental que no da respuestas claras, obvias ni inmediatas sino que apenas señala el posible camino ante ciertas pistas enigmáticas, el maestro debe

¹ Ver a este respecto el texto de Zamudio Bustamante, Guillermo que titula *La moda de las “Competencias”* p. 21



hacer de su quehacer una práctica en la que no importa tanto la respuesta como sí la calidad de la pregunta, una actividad en la que debe seguir las orientaciones del contexto educativo en el que está inmerso y que le debe llevar a dudar racionalmente de la normatividad evaluativa homogénea y exógena a la(s) realidad(es) escolar(es), impuesta, arbitraria y descontextualiza.

De lo anterior surge la pertinencia de perspectivas evaluativas que propendan por la autonomía, la reflexión, la emancipación y la responsabilidad, más aún en contextos como el universitario, toda vez que la universidad es el ámbito por antonomasia en el cual se deben impulsar condiciones que les permitan a los diferentes actores (y en particular al docente) reflexionar autónoma y críticamente sobre sí mismo y sobre su desempeño en los procesos de enseñanza y aprendizaje.

La autoevaluación del profesorado, una actividad indispensable

Para nadie es un secreto que la evaluación está desempeñando un papel preponderante para la “medición” de la educación y que, por consiguiente, ella tiene un estrecho vínculo con la idea de “calidad educativa”. Así, la evaluación se muestra como una actividad indispensable y previa a toda acción conducente a lograr la optimización de los procesos de enseñanza y de aprendizaje. Esta relación que articula algunas nociones como las de “evaluación”, “medición”, “optimización” y “calidad” corrobora que, “frente al “caos” conceptual, en el que se mueve el concepto de marras, la articulación con el de ‘evaluación’ resuelve el problema; de esta manera, *evaluación de la calidad y medición de la calidad* se han convertido en una suerte de

neologismo, que responde a múltiples intereses en el ámbito educativo” (Díaz Barriga, 2001).

Algunos discursos tanto oficiales como extraoficiales que se escuchan en el contexto nacional coinciden en esta articulación que también ha permeado el pensamiento de diversos países de otras latitudes. Sin embargo, algo tan sonado como esta confluencia terminológica no debe estar exenta de sospechas, máxime cuando “resulta particularmente significativo analizar cómo el concepto *calidad de la educación* sólo ha podido tener consistencia en el campo de la educación a partir de su vinculación con las prácticas de evaluación [y cuando] los estudios sobre calidad -en general vinculados a los productos- no se han podido aplicar al escenario educativo precisamente por la dificultad para definir tales productos, o mejor aún, por reducir los procesos simbólicos que subyacen en los procesos educativos a magnitudes de resultados” (Díaz Barriga, 2001).

Artículos recientes que proceden de investigaciones en el ámbito universitario indican cómo en el sistema educativo persiste aún un marcado interés por el tema de la calidad educativa. Sin embargo, más allá de reivindicar esta relación, que ya suena a lugar común, parece preeminente reconocer que, el interés sobre la calidad, ha conllevado a focalizar la atención sobre un aspecto particular que incide en ella: la evaluación del profesorado, una actividad imprescindible en el mundo actual cuando se trata de mejorar los procesos de las instituciones educativas y el desarrollo profesional del profesorado (Magaña Echeverría, Montesinos López, & Hernández Suárez, 2007).

Por lo anterior, las prácticas evaluativas no deben recaer de forma exclusiva sobre el estudiantado, por cuanto esta óptica parcializada

confina precisamente lo que aquí se reclama: la necesidad de implementar prácticas evaluativas en otros agentes, como los docentes, quienes generalmente pasan inadvertidos pese a su elevada incidencia en la cualificación de los procesos educativos. De esta situación procede una de las patologías que circundan el tema de la evaluación y que radica en que solo el alumno es objeto de evaluación. Pedagogos como Miguel Ángel Santos hablan sobre la necesidad de que se rompa la exclusividad de la evaluación del alumno dentro del sistema educativo puesto que no todo lo que hacen ellos encuentra raíz en sus capacidades, en sus formas de trabajo o en sus actitudes (Santos Guerra, 2003). De ahí que sea menester considerar la complejidad evaluativa involucrando otros agentes que repercuten en los procesos educativos.

En este sentido la evaluación del docente universitario se muestra como una actividad necesaria para la mejoría de los procesos educativos pues desde ella “se puede cualificar la práctica y favorecer su desarrollo, entendiendo al docente responsable de un trabajo específico en el aula y a la profesión integrante de un colectivo igualmente responsable del mejoramiento de la institución y la comunidad educativas” (Niño Zafra, 2003).

Dentro de las múltiples modalidades que tiene la evaluación del docente, existe una que hoy en día debe reivindicarse con el fin de paliar las condiciones de heteronomía que campean en las prácticas evaluativas y para superar el pensamiento neoconservador que se apodera del mundo educativo occidental: la modalidad autoevaluativa. Esto obedece a que la autoevaluación es por excelencia la modalidad que le permite al docente fomentar el espíritu crítico y reflexivo sobre sí y sobre su desempeño,

en aras de que asuma responsabilidades en el proceso de construcción de su proyecto de vida (Escobar Londoño, 2007). Por ello, no es sensato que la modalidad de la heteroevaluación siga prevaleciendo en el contexto universitario ya que ésta privilegia cuestiones normativas, estatales, organizacionales, instrumentales y exógenas que no contribuyen significativamente ni para la dignificación y la profesionalización de la labor docente ni para la cualificación real de los procesos educativos.

De hecho, la autoevaluación en el docente universitario no solo tiene una importancia con miras a la obtención de la calidad y la cualificación en general de los procesos educativos sino que también es vital en relación con el desarrollo profesional mismo. Autores como Duke y Stiggins, citados por Niño Zafra, coinciden en que “el desarrollo profesional puede darse cuando, aún los profesores con bajo desempeño, tienden a buscar la excelencia a través de la reflexión de sí mismos, ampliando así el conocimiento de sus responsabilidades de individuos y participantes de una carrera profesional” (Niño Zafra, 2003).

En este sentido la reflexión debe considerarse como un proceso inherente al estamento docente en contextos como el universitario por cuanto ello puede propiciar nuevos derroteros evaluativos acordes con las realidades escolares, más que con intereses y preceptos exógenos normativos que, la mayoría de las veces, actúan negativamente como imperativos a los que deben atender los maestros en sus procesos educativos y evaluativos. Autores como McCormick, citado por Niño Zafra (Niño Zafra, 2003), coinciden en que “los profesores y las escuelas estarán dispuestos a mejorar su práctica si consideran que forma parte de su res-



La autoevaluación en el docente universitario: una actividad indispensable para la cualificación de los procesos educativos

ponsabilidad profesional, mientras que es probable que se opongan al cambio si se les obliga a ello”. Sumado a esto, Álvarez reivindica una práctica fundamentada en el cuestionamiento, una práctica crítica y reflexiva que rompa con decisiones rutinarias recibidas (Álvarez Méndez, 2003).

El cuestionamiento se convierte entonces en piedra angular para reflexionar sobre los procesos evaluativos llevados a cabo por el docente. “En coherencia con ello, el compromiso de las instituciones, de los docentes y del Estado ha de girar en torno a la formación de un talento humano capacitado a través de áreas particulares, para ejercer su libertad, autorregular sus desempeños y autoevaluar sus acciones dentro de contextos específicos” (Escobar Londoño, 2007). No se trata por supuesto de entender la autoevaluación en el docente universitario como una entelequia abstracta: la autoevaluación se debe convertir para el docente en la posibilidad de construcción activa de su propio aprendizaje, experiencia individual que se complementa efectivamente con la experiencia social, espacios de interacción y de intercambio. (Álvarez Méndez, La evaluación educativa en una perspectiva crítica., 2003).

Esto legitima que la autoevaluación, más allá de basarse en “respuestas certeras”, debe validar la calidad de las preguntas con base en una suerte de pistas que, en el caso del tema que nos atañe, proceden de una realidad educativa que no puede ni debe ser regulada homogéneamente por la normatividad. Esto pone de manifiesto también la importancia de la duda racional cartesiana en el ámbito evaluativo, pues no hay una sola verdad, una sola norma, que pueda direccionar el rumbo de las cosas, no hay un solo método ni un solo fundamento racional

que permita alcanzar el dorado eficaz de las prácticas evaluativas. Lo único que el individuo puede afirmar de forma cierta es su propia existencia.

Intelectuales como Estanislao Zuleta son claros al afirmar que “habría que ver la educación como un proceso de formación y de acceso al pensamiento y al saber en el sentido clásico en que la filosofía lo ha considerado desde la antigüedad” (Zuleta, 1995).² Esto implica que el docente asuma una actitud crítica y reflexiva frente a sus propias prácticas evaluativas, aquellas que tradicionalmente le han sido impuestas, y que la autoevaluación en el docente se convierta no en una demostración del saber sino en una construcción de saber permanentemente. “Esa necesidad de saber no es pensada por Platón como una necesidad de información, sino como una necesidad de pensar. El criterio es aprender a pensar por sí mismo” (Zuleta, 1995).

No se trata entonces de transmitir axiomas evaluativos generales por medio de entes reguladores sino de que el docente encuentre el saber adecuando la evaluación al contexto en el que está inserto por sus propios medios, habiendo hecho un proceso de pensar y reflexionar por sí mismo. De esta forma, la pretensión no es otra de que la autoevaluación se convierta en un insumo empleado por el docente para autoformarse como pensador, investigador y creador pues, un docente que pueda pensar por sí mismo, apasionarse por la búsqueda del sentido de sus propuestas educativas, formativas, evaluativas, es un hombre mucho menos manipulable que aquel hombre que no es capaz de

² Recuérdese que la evaluación es también un proceso formativo y educativo que debe permitirle al evaluado acceder a o potenciar su mayoría de edad en el sentido kantiano.

reflexionar sobre la forma como está llevando a cabo su quehacer como docente.

A manera de conclusión

A partir de lo anteriormente mencionado se puede finalizar reconociendo que la actividad autoevaluativa es de suma importancia para la cualificación de los procesos educativos toda vez que desde ella es posible paliar las condiciones de heteronomía que campean en las prácticas de enseñanza y aprendizaje en el contexto universitario, para propender por la calidad educativa pues, como se ha dicho, existe un vínculo estrecho entre la idea de la calidad y una evaluación autónoma, reflexiva, metacognitiva, tendiente a fomentar el espíritu crítico y reflexivo.

Bibliografía

- Álvarez, J. M. (2003). La evaluación a examen . En J. M. Álvarez Méndez, *La evaluación a examen* (pág. s.p.). Buenos Aires: Mino y Dávila.
- Álvarez, J. M. (2003). La evaluación educativa en una perspectiva crítica. *Encuentro internacional sobre políticas, investigaciones y experiencias en evaluación educativa: consecuencias para la educación* (págs. 1-19). Bogotá, D.C.: División de recursos educativos y publicaciones de la Universidad Pedagógica Nacional.
- Escobar, J. V. (2007). Evaluación de Aprendizajes. Un asunto vital en la educación superior. *Revista Lasallista de Investigación.*, 50-58.
- García, E. Núcleo de *Teoría y práctica de la evaluación*. Notas de clase, Maestría en educación, Universidad del Tolima. Semestre A-2009.
- Gobierno Nacional. (1994). *Ley 115*. Santafé de Bogotá D.C.: Congreso de la República de Colombia.
- Magaña, M. a., Montesinos López, O. A., & Hernández Suárez, C. M. (2007). Comparación del nivel de escolaridad para el desempeño docente y académico. *Revista mexicana de investigación educativa*, 615-634.
- Malagón, L. A. (2008). *Lineamientos curriculares para la universidad social y regional*. Ibagué: Universidad del Tolima.
- El Tiempo* (2009, Abril 12). A la hora de evaluar, ¿letras o números?, pp. 2-6.
- Niño, L. S. (2003). Las tendencias predominantes en la evaluación docente . *Revista Opciones Pedagógicas*, 1-23.
- Santos, M. Á. (2001). Sentido y finalidad de la evaluación de la universidad. *Rev. Perspectiva educacional.*, 9-33.
- Santos, M. Á. (2003, Abril 20). Mucha evaluación y poco cambio. (C. A. Hernández, Interviewer).
- Vélez, C. M. (2009, Abril 18). Evaluación y calidad . *El tiempo*, p. 1-23.
- Zuleta, E. (1995). Educación y filosofía. En E. Zuleta, *Educación y democracia*. (pp. 93-110). Bogotá.: Corporación Tercer Milenio - Fundación E. Zuleta.



Neurología y cognición musical

Ruth Nayibe Cárdenas Soler*

(Fecha de recepción julio 2010; fecha de aprobación septiembre 2010)

Resumen. El presente texto se fundamenta en tres artículos: “The Neuroscientific Basis of Music: Applications to the Development of Talent and Education” de William Bart y Michael Atherton, “Swinging in the Brain: Shared Neural Substrates for Behaviors Related to Sequencing and Music” de Janata y Grafton y “Towards a Neural Basis of Music Perception” de Koelsch y Siebel. Adicionalmente, su desarrollo se encuentra matizado por otros autores e investigadores que relacionan sus postulados con los temas tratados por los tres primeros artículos mencionados. Vale la pena resaltar la importancia del trabajo interdisciplinario en los hallazgos científicos que se pueden lograr en cada campo del saber, constituyéndose en un significativo aporte para el fortalecimiento e impulso de la ciencia. En este caso, estos estudios tendrían una importante implicación pedagógica para la educación musical, de manera particular, pero también para la educación general, revalidando la apreciación y la importancia de los procesos musicales en la escuela.

Palabras clave: Cerebro, neurología, cognición musical, emoción.

Abstract. This text has been developed based on three articles: “The Neuroscientific Basis of Music: Applications to the Development of Talent and Education” by William Bart y Michael Atherton, “Swinging in the Brain: Shared Neural Substrates for Behaviors Related to Sequencing and Music” by Janata y Grafton and “Towards a Neural Basis of Music Perception” by Koelsch y Siebel. Additionally, its development is nuanced by other authors and researchers who relate their postulates with the topics reviewed in the first three articles mentioned above. It is worth noting the importance of interdisciplinary work in scientific discovery that can be made for each field of knowledge, constituting a significant contribution to strengthening science. In this case, these studies would have important pedagogical implications for music education, so particular, but also for general education, assessment and revalidate the importance of music teaching in the school.

* Doctoranda (c) de la Universidad de Granada (España) ruthnayibecardenas@ugr.es

Key words: Brain, neurology, musical cognition, emotion.

Introducción

“La música es uno de los más viejos y más básicos dominios socio-cognitivos de la especie humana”¹ (Koelsch y Siebel, 2005)

Conocer el funcionamiento del sistema neurológico a partir de estímulos sonoros resulta muy interesante para cualquier músico, pero más aún para un educador musical. La temática de música y cerebro debe ser consultada por pedagogos, músicos, docentes de música, psicólogos y estudiantes de música (Hernández, 2002). Estos aspectos permitirían explorar o preguntarse sobre las formas en que se puede potenciar el desarrollo de habilidades desde el órgano rector de nuestro organismo, el cerebro. Conocer e interpretar esta completa máquina es imprescindible hoy día, y resulta una tarea de fácil alcance dados los avances de la tecnología y la ciencia, que nos permiten ver, a través de scanner especializados, la actividad cerebral cuando se realizan determinadas acciones, en tiempo real.

El cerebro humano es un instrumento funcional, organizado y complejo, además de ser la única parte del cuerpo humano que ha evolucionado. Se subdivide en dos hemisferios que se conectan por el cuerpo calloso. Puede contener cien mil millones de células nerviosas, llamadas neuronas, y un número mayor de otras células llamadas Gliales, pero sólo las primeras son las encargadas de recepcionar y transmitir la información, permitiéndole, este hecho, conexas entre sí, pero además conec-

tarse con músculos y glándulas. De esas uniones, denominadas sinapsis, depende nuestra memoria, nuestro aprendizaje, nuestra forma de hablar, nuestros movimientos y otra serie de habilidades cognitivas, es decir, el funcionamiento de la mente.

El proceso de aprendizaje garantiza el cambio de la fisiología del cerebro. Al respecto de las investigaciones sobre el tema, lo único que se sabía era que el cerebro había cambiado de tamaño. Pero, la experiencia diaria garantiza que el ser humano no se acuesta en la noche con el mismo cerebro con el que se despertó en la mañana. Esto significa que día a día, con las diferentes experiencias, nuestro cerebro se va modificando.

(Lacárcel, 2003) manifiesta que para hablar de educación musical se hace necesario hablar de psicología de la música, tomando en cuenta la formación integral del ser, que incluye los desarrollos: biológico (corporal, cerebral), psicológico y emocional, además de su interacción con el entorno. Manifiesta que la música influencia la totalidad del cuerpo, la mente, las emociones y el espíritu, también relacionando el individuo con la naturaleza y el medio social. La Neurociencia moderna ofrece explicaciones de cómo se dan los procesos cognitivos en la música y en la educación, constituyéndose en un aporte y una herramienta de trabajo significativa para los educadores y más aun para los profesionales y maestros del área musical.

Música y cognición

El arte musical, como fenómeno físico, consiste en secuencias de movimiento y sonido que se engranan en la mente produciendo variadas experiencias sensitivas y cognitivas. Es así

¹ Traducción del texto original: “Music is one of the oldest and most basic socio-cognitive domains of the human species.”



Neurología y cognición musical

como la música nos genera, provoca o motiva hacia el movimiento (especialmente por el componente rítmico) y de esta manera bailamos, palmeamos, nos balanceamos o disponemos nuestro cuerpo para moverse. La música, como fenómeno sensorial, provoca reacciones y respuestas perceptivas y emocionales, donde hablamos no solo de los textos de las canciones –por ejemplo-, sino también del contenido semiótico de las melodías, los ritmos y los acordes. Según Koelsch y Siebel (2005) el desarrollo de las conductas musicales ha favorecido funciones evolutivas importantes a nivel social, tales como: la comunicación, la cooperación, la cohesión social y la coordinación de grupo. Esta manifestación artística ha sido un común denominador permanente en todas las culturas y un factor coadyuvante en su propio desarrollo, al permitir expresar el transcurrir del tiempo y las visiones que los pueblos tienen de su propia historia.

La percepción de la música involucra funciones complejas del cerebro dentro de las que se resalta el análisis acústico, la memoria auditiva, el análisis de la escena auditiva y el procesamiento de la sintaxis y la semántica musical, afectando las emociones e influenciando el sistema nervioso autonómico, los sistemas hormonales e inmunes y las representaciones premotoras; aunque no necesariamente el significado de la música se asocia con sus propiedades emotivas (Koelsch y Siebel, 2005).

Existe una relación directa entre la percepción y la acción, y gracias a esta relación se permite el análisis, desde el desempeño musical, de la organización neuronal de las conductas complejas (Janata y Grafton, 2003). El trabajo musical activa el lóbulo temporal izquierdo en cuanto a la percepción auditiva, el procesa-

miento verbal y las habilidades memorísticas; y el lóbulo prefrontal derecho en el procesamiento espacial visual. Por esta razón cobran importancia, para la educación, las investigaciones en cuanto a cognición musical, dado que se ha encontrado y demostrado que la formación en música (y en general la formación artística) incide en el desarrollo de otras capacidades o habilidades, en términos de Howard Gardner. Notando entonces que no aplica específicamente para el campo del desempeño musical, sino que a partir del trabajo con estímulos musicales se pueden desarrollar habilidades que nos sirven para desempeñarnos en diferentes áreas del conocimiento. Cabe resaltar, que esto puede ser aprovechado gracias a que la música es una actividad social, dado que hace parte de la vida cotidiana de todas las culturas.

Se pueden encontrar algunos estudios sobre el tema, como los que se describen a continuación.

Bever y Chiarello (2009), que centraron sus investigaciones en el desempeño comparado de *músicos* y *no músicos*, encontrando que los sujetos *no músicos* tenían mejores resultados reconociendo melodías que sonaban en su oído izquierdo; mientras que para los que eran *músicos* su preferencia estaba hacia aquellas que sonaban en el oído derecho. De lo anterior se puede deducir que la formación musical permite y desarrolla la habilidad de realizar transferencias del hemisferio derecho al izquierdo.

Rauscher, Shaw y Ky (1993), quienes desarrollaron una investigación con estudiantes universitarios, para entender la influencia de la música en el desarrollo del pensamiento no verbal. Este estudio se focalizó en tres grupos, uno escuchaba determinada música de Mozart, en determinado tiempo; otro realizaba sesiones de

relajación y el otro se quedaba en silencio, también durante un tiempo determinado; luego de estos ejercicios, los tres grupos presentaban un test cognitivo. Los datos resultantes se registraron en el siguiente orden de favorabilidad: primero el grupo que escuchó música de Mozart, luego el que participó en las sesiones de relajación y por último el grupo que se mantuvo en silencio. Sin embargo, los investigadores resaltaron que los efectos de la audición de la música de Mozart no perduraban más allá de un determinado periodo seguido a la realización de la actividad y que de igual forma, música de otros compositores podía servir en la misma tarea y conseguir con ella resultados similares.

Twomey y Esgate (2002), que también realizaron un estudio aplicando los principios del *efecto Mozart* en un grupo de *no músicos*, encontraron reacciones sobresalientes en la realización de una tarea específica, teniendo en cuenta la variable tiempo en estímulo (audición) – respuesta (acción).

Por otra parte, Rauscher, Shaw, Levine, Wright, Dennis, y Newcomb (1997) realizaron una actividad de intervención musical con cuatro grupos de niños –entre 3 y 4 años y medio-, para determinar el desarrollo cognitivo generado después de la participación en actividades musicales. Un grupo se ejercitaba con los teclados (pianos eléctricos), mientras cantaba las lecciones; un segundo grupo trabajó canto; un tercer grupo recibió lecciones individuales de informática, directamente en el computador, y el cuarto grupo no recibió ninguna clase de formación. A continuación, a los cuatro grupos se asignaron ejercicios de razonamiento espacial. Dentro de los resultados más significativos, los investigadores resaltan que los niños del primer grupo (que se ejercitaron en los teclados y can-

taban los ejercicios) obtuvieron unos puntajes mayores en las pruebas aplicadas posteriormente a la actividad musical, en contraste con los niños de los demás grupos. De esta forma establecieron que esta actividad específica (ejercitación motora y entonación-audición) reflejaba modificaciones en los circuitos neuronales favoreciendo el desarrollo del razonamiento espacio temporal, aspecto denominado plasticidad cerebral.

Schneider, Scherg, Dosch, Specht, Gutschalk, y Rupp (2002), realizaron investigaciones involucrando a *músicos profesionales*, *músicos aficionados* y *no músicos* usando magnetoencefalogramas. A partir de estos estudios, encontraron que la región *Gyrus de Heschl* es más grande en los *músicos profesionales* que en los otros dos grupos (*aficionados* y *no músicos*) y que su actividad cerebral era más activa ante los impulsos o estímulos musicales. Estos investigadores sugirieron que la habilidad musical de un individuo puede estar influenciada por factores genéticos o por factores medioambientales, de igual manera sugirieron la importancia del inicio en el ejercicio musical a temprana edad, como se insinúa desde los planteamientos de los pedagogos musicales del siglo XX.

Gaser y Schlaug (2003), de quienes destacan sus estudios por usar técnicas morfométricas en la comparación de los volúmenes de materia gris en pianistas profesionales, músicos aficionados y no músicos, encontrando diferencias significativas entre estos tres grupos de sujetos, en las regiones cerebrales de la audición, el control motor y la visual espacial, siendo éstas mayores para el caso de los pianistas profesionales.

También, Sluming, Barrick, Howard, Cezayirli, Mayes, y Roberts (2002), realizaron un



Neurología y cognición musical

estudio similar al del equipo anterior, donde también analizaron comparativamente el volumen de material gris en dos grupos de sujetos: *músicos profesionales* y *no músicos*, encontrando, en los primeros, mayor volumen en el área de broca, que es la sección cerebral considerada el centro de desarrollo de las habilidades del lenguaje.

Ho, Cheung, y Chan (2003) estudiaron dos grupos de niños –entre 6 y 15 años-. Un grupo tenía formación musical y participaban en una orquesta de cuerdas tocando música clásica occidental, y el otro grupo no tenía formación musical. Estos investigadores aplicaron test de memoria verbal a los dos grupos de niños, encontrando resultados más satisfactorios en el primer grupo y resaltando que su nivel de memoria tenía mayor alcance temporal.

Otro trabajo de este corte, es mostrado por Janata y Grafton (2003) y está basado en estudios de neuroimagen sobre las secuencias musicales complejas que se representan y se producen en el cerebro. Cuando un individuo interpreta una obra musical, la experiencia sensorial se relaciona directamente con la acción. Es así como estos investigadores sugieren que dichos estudios sirve como modelo para entender los circuitos neuronales y los mecanismos de engranaje en el emparejamiento sensomotor. Un emparejamiento simple puede consistir en mover el pie al ritmo de una canción, mientras que un emparejamiento complejo sería bailar un vals cantando una canción o tocando un instrumento musical. Estas acciones están directamente relacionadas con el diseño motor. Este diseño determina cómo nos movemos o desplazamos en el espacio, cómo ponemos los dedos (digitación), manos y brazo sobre un instrumento musical para generar me-

lodías, acordes y ritmos o simplemente cómo se evidencia la coordinación motora – sensorial (sensomotora) en el cerebro de un músico instrumentista. Estos sonidos se producen en un tiempo adecuado y posiblemente en respuesta a impulsos antecedentes.

Janata y Grafton (2003) sugieren tres espacios de investigación para la música y la cognición, estos son: la sincronización, la atención y la secuencia de aprendizaje. La sincronización hace referencia a la producción sonora, en un espacio de tiempo determinado, que puede ser: secuencias de una duración constante o secuencias de variados tiempos de duración (polirritmias). Esta, la sincronización, resulta ser una habilidad importante, sobre todo en la ejecución instrumental en un ensamble, donde se atiende a una señal y se continúa en perpetua atención, es decir que el músico mantiene un tiempo en su cerebro, mientras realiza su ejecución, lo que no interfiere con permanentes ajustes de sincronización que sean requeridos, según lo mande el director del ensamble. Koelsch y Siebel (2005) manifiestan que la actividad musical de grupo es tremendamente exigente para el cerebro humano, al requerir que se tengan en cuenta diversos procesos cognitivos que incluyen: la percepción, la acción, la cognición, la cognición social, la emoción, el aprendizaje y la memoria; los cuales deben conjugarse por parte de todos los miembros de la agrupación musical; e ahí la importancia funcional de un Director de orquesta.

En lo relacionado con la secuencia de aprendizaje o secuenciación, se refiere a las tareas de seriación – reacción – tiempo. Cuando la secuencia es repetitiva se produce una respuesta motora, si no hay interferencia de procesos puramente analítico cognitivos. La es-

estructura de los acentos, que marca el desarrollo de los tiempos, puede formar la connotación emocional de la melodía. La complejidad de los elementos que componen una obra musical, que es interpretada por un músico, llega a tal elaboración de trabajo motor y cognitivo que, después de determinado tiempo de práctica, resultan siendo esquemas a los cuales se da respuesta inmediata con un simple estímulo visual. La música posee una moderada complejidad temporal pero una alta complejidad ordinal, que son los dos niveles de la secuenciación. Pero esta última complejidad (ordinal) también puede ser cognitiva y puede llegar a modificarse con el aprendizaje. En la percepción y producción de secuencias de este tipo (musicales) está implícita la atención, dado que el sujeto tiene que responder a los estímulos espaciales que está monitoreando.

La forma en que cada individuo escucha la música y el análisis o uso que haga de ella, interfiere y depende de la activación de las diferentes regiones cerebrales. Cuando escuchamos música, la información auditiva pasa por diferentes procesos, hasta provocar reacciones en el oyente. Esta información acústica se traduce en actividad neural, indicando respuestas al tono, timbre, intensidad o color, como cualidades sonoras, las cuales se denotan en la corteza auditiva, después de que el tálamo -estructura neuronal con importantes funciones sensoriales y de interconexión- haya proyectado alguna información, porque cada tono musical lleva información de significado. Estos elementos permiten la formación de un *Gestalt* (forma, configuración) auditivo que conjuga: melodía, ritmo, timbre y su agrupación como un todo (Koelsch y Siebel, 2005).

Es interesante anotar la posibilidad que

se tiene, a través de los análisis de neuroimagen, de entender cómo un individuo percibe la progresión sintáctica de la música entre hechos conocidos y hechos desconocidos (acordes consonantes y disonantes), elemento planteado por Koelsch y Siebel (2005) y por Valeri Brainin (2005) en su trabajo pedagógico llamado “Razonamiento Musical”. Los primeros autores señalan este proceso sintáctico como “automático”, lo cual puede estar relacionado con lo que Benenzon² denomina ISO “Identidad Sonora” y que se refiere a los elementos musicales que conforman la memoria auditiva del individuo, relación que se afirma cuando dicen que estudios en no músicos demuestran que estos poseen unas habilidades especiales en el conocimiento de la sintaxis musical, posiblemente relacionadas con la experiencia de la escucha en la vida cotidiana.

“Los numerosos sonidos musicales y formas son asociados con un significado semántico fijo, por ejemplo, los sonidos asociados con los conceptos “áspero”, “caluroso”, “luminoso” o “suave”, y las frases musicales de “legítimo”, “amistoso”, “enfadado” o “gigantesco”. Porque algunas formas musicales imitan los gestos prosódicos, donde su significado es posiblemente universal para las culturas. Otras formas musicales tienen culturalmente unos significados determinados, por ejemplo un himno de la iglesia y la palabra devoción”³ (Koelsch y Siebel, 2005).

2 Benenzon, R. (www.fundacionbenenzon.org). ISO (identidad sonora) cúmulo de energías formadas de sonidos, movimientos y silencios que caracterizan a cada ser humano y lo diferencia del otro y al proceso dinámico de sus respectivas descargas.

3 Traducción del texto original: “Numerous musical sounds and forms are associated with a fixed semantic meaning, for example, sounds associated with concepts like ‘rough’, ‘warm’, ‘bright’ or ‘soft’, and musical phrases that sound ‘friendly’, ‘angry’ or ‘gigantic’. Because some musical forms mimic prosodic and other gestures, their meaning is possibly universal across cultures. Other musical forms have culturally determined meanings, for example a church anthem and the word devotion.”



Neurología y cognición musical

Dice Rodolfo Llinás⁴ que la música entra en el cerebro sin necesidad de una traducción - como sucede en el caso de los idiomas -, que la música no existe en el mundo externo, sino que es un producto cerebral interno que genera movimiento y oscilaciones del aire. Esta afirmación parte de que las células nerviosas tienen actividad rítmica intrínseca, que se conjuga con la actividad de las otras células nerviosas y de esas frecuencias se hace, se percibe y concibe la música; es decir que este arte es inventado y secretado por el cerebro. Llinás asocia el tálamo del cerebro con un director de orquesta, porque esta estructura neuronal primero establece relaciones temporales con las otras partes del cerebro a través de las estructuras de axones; que en la orquesta sería el aire y la luz que comunica al Director con los músicos, a partir de un movimiento que éste realiza, con su mano o con la batuta, y al que los músicos responden con otros movimientos que producen música. El tálamo recibe la información del mundo externo, permitiéndole al cerebro reconstruir una realidad virtual. De esta manera, Llinás explica que la enfermedad del Parkinson se trata de diferentes ritmos que asumen las células nerviosas y no se pueden conjugar a un mismo tiempo. En el momento en que se implantan microelectrodos que regulan la actividad rítmica neuronal desaparece la enfermedad.

La información no musical del fenómeno sonoro comprende evocaciones producidas por la música, como los aspectos emocionales y las reacciones corporales. Estas asociaciones de lo

no musical y lo musical requieren asociaciones multimodales. De esta manera, los aspectos sociales de hacer música tienen alta probabilidad de estar acompañados por efectos positivos hacia el sistema inmunológico, lo cual influye en la evolución de la conducta de hacer música cooperativa. Algunos estudios sobre psicología de la música han encontrado que individuos sin formación musical tienen mucha habilidad para interpretar las funciones semánticas de la música así como para disfrutarla. De la misma forma determinaron que los niños reciben información adicional sobre las palabras y las frases, es decir, aspectos como la melodía del discurso, el ritmo, el timbre, etc., porque la musicalidad es una habilidad natural del cerebro humano (Koelsch y Siebel, 2005)⁵.

Resulta de considerable importancia que los educadores o maestros, en general, consideren las actividades musicales dentro de la formación integral de sus estudiantes, para mejorar sus habilidades de razonamiento. En su momento, teniendo en cuenta estos estudios, Weinberger (1998) sugirió que la música se debería llevar a las escuelas y ponerse a disposición de todos los individuos, lo cual redundaría en una notable mejoría en los logros escolares, a partir del uso y mejor aprovechamiento de las diferentes regiones cerebrales (Bart y Athernon, 2004). La música ofrece a la mente humana un único vehículo de pensamiento, un medio para expresar emociones, crear sonidos y generar sincronía de movimientos, elementos que pueden ser aprovechados tanto en la didáctica general como en la didáctica específica para la formación musical (Janata y Grafton, 2003).

Finalmente, Koelsch y Siebel (2005) nos

⁴ Rodolfo Llinás, Médico Neurofisiólogo Colombiano. director del departamento de *Physiology & Neuroscience* en la escuela de medicina de la Universidad de Nueva York. Estos datos se han tomado de la conferencia con la Orquesta Filarmónica de Bogotá en "Concierto Cerebro", 2004.

⁵ Traducción del texto original "[...that musicality is a natural ability of the human brain]".

presentan interesantes caminos para investigar y profundizar en estas temáticas, que sugieren trabajo interdisciplinar, especialmente los relacionados con: ¿cómo se decodifican los rasgos acústicos a nivel cortical?, ¿cuáles propiedades físicas de los signos acústicos tienen significado universal y cuáles son culturalmente determinadas?, ¿cuál es la incidencia de la percepción y la producción musical en el sistema nervioso autónomo y en el sistema inmunológico?, y ¿cuáles serían las influencias cognitivas y las relaciones neurales establecidas a partir de los estímulos sonoros en músicos y no músicos?, entre otros.

Conclusiones

- Se hace necesario que músicos y maestros de música (educadores musicales) tomen conciencia de la importancia de la investigación en su campo de acción, lo cual redundará en el cambio de mentalidad frente a pensar que la música sigue siendo un don o talento que ha sido otorgado sólo para algunas pocas personas.
- El trabajo interdisciplinario está mostrando nuevos caminos hacia la producción del conocimiento, a partir de investigaciones que soportan los hallazgos científicamente válidos y que apoyan el desarrollo del conocimiento en áreas relativamente nuevas como la neurología y la cognición musical.
- Sería muy importante que las instituciones educativas se apropiaran de estos hallazgos de la neurociencia para la construcción de sus proyectos educativos, pensando en lograr mejores desempeños

en los estudiantes desde la aplicación de didácticas pertinentes y coherentes.

- Dignificar la profesión de un maestro de música es una tarea importante, en países como Colombia, y es a través de estos hallazgos como podemos conseguir la credibilidad por parte de otros colegas y de las mismas esferas académicas y políticas que ven con ojos de incertidumbre los trabajos en el campo musical.
- Esta área de trabajo se torna como un camino interesante en el proceso investigativo frente a cómo se demuestra científicamente la importancia de la educación musical para cualquier individuo.

Bibliografía

- Bart, W. y Athernon M. (2004) *The Neuroscientific Basis of Music: Applications to the Development of Talent and Education*. En: *Brain Neurosciences & Education*
- SIG Newsletter Annual Meeting. San Diego California: American Educational Research Association.
- Bever, T. y Chiarello, R. (2009). Cerebral dominance in musicians and non-musicians. *The Journal of Neuropsychiatry and Clinical Neurosciences*, Vol. 21 (1), 94-97.
- Brainin, Valeri (2005). *Sistema de Razonamiento Musical*. Seminario Taller Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja.
- Gardner, H. (2008). *Inteligencias Múltiples: La Teoría en la Práctica*. Barcelona: Paidós. 8ª Edición.
- Gaser, C. y Schlaug, G. (2003). Brain structures differ between musicians and non-musicians. *Journal of Neuroscience*, Vol. 23 (27), 9240-9245.
- Hernández, G. (2002). Reseña de la Música y el Cerebro de Jean Paul Despins. *Ciencia UANL*, Vol. 5 (4), 561-565.



Neurología y cognición musical

- Ho, Y., Cheung, M., y Chan, A. (2003). Music training Improves verbal but not visual memory: Cross-sectional and longitudinal explorations in children. *Neuropsychology*, Vol. 17 (3), 439-450.
- Janata, P. y Grafton, S. (2003) Swinging in the Brain: Shared Neural Substrates for Behaviors Related to Sequencing and Music. *Review Nature Neuroscience*, Vol. 6 (7), 682-687.
- Koelsch, S. y Siebel, W. (2005) Towards a Neural Basis of Music Perception. *TRENDS in Cognitive Sciences*, Vol.9 (12), 578-584.
- Lacárcel, M. (2003). Psicología de la Música y Emoción Musical. *Educatio*, Vol. 20 (21), 213-226.
- Orquesta Filarmónica de Bogotá. (2004) Concierto Cerebro, *Conferencia Rodolfo Llinás*. Bogotá.
- Rauscher, F., Shaw, G., y Ky, K. (1993). Music and spatial task performance. En: Rauscher, F., Shaw, G., Levine, L., Wright, E., Dennis, W., y Newcomb, R. (1997). Music Training causes long-term enhancement of preschool children's special-temporal reasoning. *Neurological Research*, Vol. 19, 2-8.
- Rauscher, F., Shaw, G., Levine, L., Wright, E., Dennis, W., y Newcomb, R. (1997). Music Training causes long-term enhancement of preschool children's special-temporal reasoning. *Neurological Research*, Vol. 19, 2-8.
- Schneider, P., Scherg, M., Dosch, H., Specht, H., Gutschalk, A., y Rupp, A. (2002). Morphology of Heschl's Gyrus reflects enhanced activation in the auditory cortex of musicians. *Nature Neuroscience*, Vol. 5, 688-694.
- Sluming, V., Barrick, T., Howard, M., Cezayirli, E., Mayes, A., y Roberts, N. (2002). Voxel-based morphometry reveals increased grey matter density in Broca's area in male symphony orchestra musicians. *Neuroimage*, Vol. 17 (3), 1613-1622.
- Twomey, A., y Esgate, A. (2002). The Mozart effect may only be demonstrable in nonmusicians. En: Hui, K. (2006) Mozart effect in preschool children? *Early Child Development and Care*, Vol. 17 (3), 411-419.
- Weinberger, N. (1998). The music in our minds. *Educational Leadership Publications*, Vol. 56 (3), 36-40.

MÚSICA Y CULTURA



Gonzalo Sánchez: De las Bandas y el folclor musical de la Tierra del Bunde*

Gonzalo Sánchez: De las Bandas y el folclor musical de la Tierra del Bunde*

Humberto Galindo Palma**, Gilmer Capera Chilatra, Manuel Alejandro Murcia Suárez,

Diego Fernando Góngora, Iriel Andrés Ruiz

(Fecha de recepción julio 2010; fecha de aprobación septiembre 2010)

Resumen. La música es uno de los legados más importantes en el Tolima, y sus compositores han contribuido definitivamente a construir este patrimonio. En el municipio del Espinal, *La meca del Folclor*, Gonzalo Sánchez, ha sido protagonista excepcional de su historia, primero como músico de *La divina*, la más famosa banda de música de los años 20 en el Tolima, y ya en su edad madura, definiéndose como uno de los más prolíficos compositores de música vernácula del departamento, con cerca de 800 composiciones, en su mayoría inéditas. Resultado de una investigación de historia de vida, el presente artículo recoge el testimonio de la trayectoria artística y educativa de Gonzalo Sánchez, el fundador del *Festival del Bunde* que revela una vida entera dedicada a la difusión de la identidad regional y del folclor musical del departamento del Tolima.

Palabras claves: Gonzalo Sánchez – compositor tolimense- bandas musicales del Espinal – Festival del Bunde – folclor musical tolimense

Abstract. Music is one of the most important legacies in Tolima, and its composers have definitely contributed to construct this heritage. Gonzalo Sanchez has been a star in the History of Espinal, The Mecca of Folklore first as a musician of “The Divine”, the most famous band of the 20s in Tolima, and at his middle age, is defined as one of the most prolific composers of vernacular music of the department with about 800 compositions, mostly unpublished. As a result of a life history research, this article presents the testimony of the artistic and educational life of Gonzalo Sanchez, founder of the Festival of Bunde, revealing a lifetime dedicated to the dissemination of regional identity and the folk music department Tolima

* El presente artículo está basado en el informe final de investigación del Trabajo de Grado que realizaron los autores para obtener el título de Licenciatura en Música en diciembre de 2008.

** *Director, relator:* Coordinador del grupo de investigación Historia, patrimonio y tradición musical del Tolima, Docente del Conservatorio del Tolima. humberto.galindo@conservatoriodeltolima.edu.co

Key words: Gonzalo Sánchez – Tolima's songwriter – musical bands in Espinal – Bunde's Festival – Tolima's folk music.



Fig. 1 Gonzalo Sánchez. Com La Banda Del Espinal. Fuente: Archivo Gonzalo Sánchez

Introducción

El presente artículo se ha realizado a partir del informe de investigación de campo de los autores, realizado en 2008 en los municipios del Espinal e Ibagué, para recuperar el testimonio vivo de Gonzalo Sánchez, uno de los más prolíficos compositores de música vernácula que nació a comienzos del siglo XX, y que ya en su mayoría de edad, representa para el Tolima, un símbolo de la tradición bandística que dio identidad a las famosas fiestas de San Pedro en el Espinal. El trabajo incluyó entrevistas con el compositor, músicos y cronistas locales. Du-

rante el proceso se documentó el relato con archivos primarios como fotos de la época, grabaciones, notas de prensa y se consultó el archivo de partituras del compositor que por su extensión de aproximadamente 800 obras, al finalizar el estudio, ha dejado abierta la posibilidad de iniciar una segunda investigación para su debida catalogación y publicación.

El Espinal es un municipio folclórico por excelencia; una tierra de compositores y de costumbres que identifican a su gente como un pueblo alegre y fiestero. La música de esta región, aporte de muchos compositores, se conserva casi sagradamente en las celebraciones populares. Con una amplia trayectoria, la vida del compositor Gonzalo Sánchez ya ha sido registrada por algunos autores, (González, 1986/Pardo, 2002/Pinilla, 1980) gracias a su memorable participación en la Banda del Espinal; su nutrida producción musical, y como gestor del Festival del Bunde precursor de ideas fundamentales para la construcción del folclor musical del Tolima.

A sus 83¹ años Gonzalo Sánchez, figura representativa en la música del Espinal, en un almacén-academia de música, con gran modestia dedica parte de su tiempo a la venta de instrumentos musicales; ocasionalmente a la enseñanza de la flauta y la guitarra con niños y niñas de su comunidad, y a evocar los más importantes momentos de su vida como gestor de la historia musical del Tolima, siendo él mismo el alma de la fiesta Sanjuanera. Este re-

1 Edad del compositor en 2008, al momento de adelantar esta investigación.



Gonzalo Sánchez: De las Bandas y el folclor musical de la Tierra del Bunde*

lato histórico y testimonial involucra no solo a Gonzalo como protagonista, sino también a compositores como *Alberto Castilla*, *Emiliano Lucena*, *Eleuterio Lozano*, que vivieron junto a este compositor etapas significativas del pasado cultural regional. Hablar de la obra de Gonzalo Sánchez es hablar, *bambucos fiesteros* y *rajaleñas*, los aires que caracterizan al Tolima. Para Gonzalo Sánchez, como para sus contemporáneos tolimenses como *Cantalicio Rojas*, recordado como el último juglar del Tolima (Galindo, 1993) se cumple con la regla de apropiación por parte su pueblo de su obra musical, fundiéndose en una sola identidad que la renueva en cada celebración importante de carácter popular.

El Espinal, la meca del folclor tolimense

En el Espinal se gesta toda la cultura que representa al departamento del Tolima a nivel folclórico. Este municipio, tierra de los *pelachivas*,² es reconocido en toda la región por su gastronomía típica, por la amabilidad de su gente, por sus altas temperaturas, pero sobretodo, por su folclor colorido, alegre y fiestero. Las fiestas de San Pedro en el Espinal, la mayor expresión folclórica del departamento "... *datan desde 1881 por iniciativa del Alcalde de entonces, Don Timoteo Ricaurte*". (Arciniegas, 1980, p. 304) época en que su realización tenía lugar en la Plaza Mayor o Plaza de Bolívar con las primeras corridas celebradas en la comarca. Desde entonces, toreros y jinetes se exhiben ante miles de espectadores, que desde los palcos de guadua, asisten a estas fiestas. Además de las corridas de toros, en la fiesta tienen lugar desfiles, reinado popular, cabalgata y actos musica-

les que involucran bandas y grupos folclóricos representativos del municipio y el departamento. Desde su realización, la fiesta de San Pedro en el Espinal ha tenido algunas interrupciones motivadas en hechos de orden público. Así, en 1889, se suspendieron por motivo de la Guerra de los Mil Días; En 1948 no se realizarían a causa del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, y en 1954 un decreto episcopal no permitió la celebración de las mismas.

Pero no solo esta tradicional celebración le da al Espinal el mérito de ser la cuna del folclor tolimense. Haber sido el Espinal la ciudad donde el maestro Alberto Castilla compuso el Bunde Tolimense, himno que identifica a la región y una de las piezas representativas del folclor colombiano, es ya un hecho de significación histórica. El legendario compositor Milcíades Garavito compuso en su momento *San Pedro en el Espinal* en honor a la fiesta mayor de esta ciudad. El Espinal ha sido testigo de la formación de duetos reconocidos nacionalmente como *Silva y Villalba*, el famoso dueto de las "*cuatro docenas de discos*" que se conoció precisamente después de unas fiestas de San Pedro; también nació aquí el reconocido *Dueto Rojas y Mosquera*, integrado por Edgar Rojas Montealegre y Carlos Julio Mosquera, ganadores de innumerables festivales musicales a nivel nacional.

Un escenario para la música de bandas

Una muchedumbre que desborda de alegría; un cielo que se enciende en luces multicolores; el resonar de juegos pirotécnicos como *voladores*, *idas y venidas*, *castillos*, *vacalocas* y *diablos* hechos por los modestamente llamados *polvoreros*; la diversión y la fiesta que brindan los to-

2 Pelachivas: Apelativo dado a los oriundos del espinal, dada su tradición gastronómica asociada al consumo de carne de cabra o chivas.

ros en una plaza, en la que majestuosamente se imponen palcos, barreras y cercas construidos con la fortaleza y el vigor de la guadua; los bailes al son de tambores, flautas, tiples y carracas; Estos son, por mencionar algunos, los elementos que componen el folclor de la tierra espinaluna, una tierra donde se despliega la música con verdadera autenticidad.

Las fiestas de San Pedro tienen su origen en el Espinal y datan del año 1881. Perdomo Ávila, historiador local relata:

Según los antiguos moradores de la fértil comarca espinaluna, las primeras fiestas reales celebradas en la Plaza Mayor o Plaza de Bolívar, se realizaron el 29 de Junio de 1881 y fueron organizadas por los hombres de pro de esta planicie pastoril, quienes a su vez fueron los alcaldes de fiestas. A la cabeza de todos ellos estaba Don Timoteo Ricaurte Urrutia, alcalde de la villa de llano grande del Espinal. Las primeras fiestas de San Pedro se verificaban con cabalgatas de los señores, toreo en la plaza cercada de guadua o barrera y con los palcos -construidos con gran propiedad- con guadua, madera y techos de palma primordialmente engalanados, pólvora al aire, vara de premios y bailes al son de tambores, flautas, tiples, carracas y mojigangas. (Perdomo, 1981, p.1)

A nivel nacional, hacia las primeras décadas del S. XX, la música tuvo un apogeo gracias al aporte de dignos representantes como *Emilio Murillo*, *Fulgencio García*, *Jorge Añez*, *Los Hermanos Hernández*, *Luis A. Calvo* y *Pedro Morales Pino*. Ellos fueron los directos responsables de impulsar la música predominante en el interior del país, en formatos de cuerdas (guitarra, bandola y tiple). Por la misma época en el Espinal una generación de músicos como *Camilo del Valle*, *Abraham Guzmán*, *Domin-*

go Antonio Pérez Rojas (directores de banda); *Emiliano Lucena Rodríguez* y *Eleuterio Lozano* (compositores y directores de banda), *Pedro Sánchez “Garrocha”* (platillero), *Rafael Rodríguez “El mohán”* (trompetista) y *Luís Oviedo “mal de tierra”* (trompetista), iniciaban una tradición que sería vertebral para las festividades del San Pedro. Otros como *Milciades Garavito* y *Alberto Castilla*, a pesar de no ser oriundos de esta tierra, hicieron que su divulgación quedara grabada como una insignia, que representaría musicalmente a este territorio, no solo en aquellos tiempos, sino también para la posteridad.

De un considerable número de compositores se destacan algunos que, a través de su trabajo, lograron definir puntos de referencia importantes dentro del desarrollo musical de la región. El músico espinaluno *Domingo Antonio Pérez Rojas*, “*La Alondra*” sobresaliente como clarinetista es uno de los personajes memorables dentro del acervo musical del municipio, siendo él quien fundara, en colaboración del párroco español *Fraile Marcos de la Correa*, la famosa banda *La Divina* que representaría, a nivel nacional y también más allá de las fronteras patrias, lo mejor de la música en el Espinal.

Por su parte, al músico y director de banda *Abraham Guzmán* se le atribuye la fundación de otra banda: *La humana*, como la competencia musical de *La Divina*, hecho que produjo que sus encuentros o *retretas* musicales se realizaran frecuentemente dentro de los eventos festivos que reunían a todos los espinalunos, generalmente en la plaza principal.

Con el correr del tiempo y con las diferencias políticas que se vivían para comienzos de siglo XX, cada banda fue tomando un partido político; así en *La Divina* todos sus miembros eran conservadores y en *La Humana* todos los



Gonzalo Sánchez: De las Bandas y el folclor musical de la Tierra del Bunde*

integrantes eran liberales, diferencias que no llegaron nunca a causar agresión entre una y otra banda, por el contrario, se dieron casos especiales como los de *Emiliano Lucena*, de *La Humana*, y *Eleuterio Lozano*, de *La Divina* quienes formaron a lo largo de sus vidas una relación musical y personal de compañeros.

Pero los antecedentes musicales que tienen que ver con las bandas, formato por excelencia en el que se dio a conocer la música del Espinal, se remontan al siglo XIX con la presencia de la banda antigua o primitiva. Helio Fabio González (1986) hace mención a una publicación del semanario *El Espectador* de Junio 27 de 1872, publicación editada en el Guamo, capital del entonces Estado Soberano del Tolima, en la que se informa:

“... a la madrugada del 24, un golpe de música de la Banda del Espinal que, contratada, acababa de

llegar a esta capital, y al grito de ¡San Juan! Dado por el señor alcalde y su comitiva, los habitantes de la ciudad se pusieron en movimiento y reunidos se dirigieron hacia el río Luisa”. (p.50)

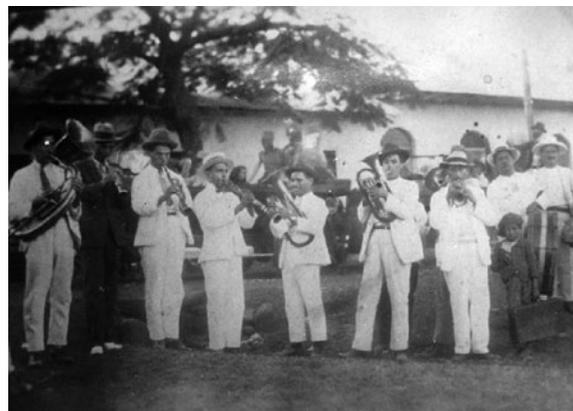


Fig. 3 Banda Antigua o primitiva

En el Tolima como en muchos otros municipios de Colombia, las bandas influyeron en el surgimiento de músicos destacados. *Emilia-*



Fig. 2 Banda del Espinal *La Divina* bajo la dirección de Domingo Pérez *La Alondra*. (Fuente : Archivo Gonzalo Sánchez)¹

1 A menos que se indique lo contrario, todas las imágenes del presente artículo fueron suministradas por el compositor Gonzalo Sánchez, y hacen parte documental del trabajo de campo.

no Lucena (1887-1967), un icono de la música en el Espinal empezó a desarrollar desde su niñez, tocando la armónica y luego, viendo a otros músicos y ayudándose con cartillas teórico prácticas, aprendió a tocar guitarra, bandola, tiple y clarinete hasta destacarse como un prolífico compositor, gran director de banda y como un tolerante pedagogo musical. A los 22 años empezó a desempeñarse como director de la banda *La Humana* llevando bambucos, pasillos, guabinas a diferentes departamentos del país. Además de dirigir la banda del Espinal, Lucena estuvo al frente de la *Banda de Girardot*. Fue profesor de tiple, guitarra y bandola. Organizó un cuarteto de cuerdas, con el que amenizó eventos sociales como serenatas, matrimonios, paseos y selectas reuniones de bohemios. (González, 1986, p.53)



Fig. 4 Emiliano Lucena interpretando su clarinete

Muy a la par del trabajo desarrollado por *Emiliano Lucena* se encuentra *Eleuterio Lozano*, destacado compositor, director de banda e intérprete de tiple, guitarra y trompeta que se dedicó durante toda su vida a la producción

musical. *Eleuterio Lozano* recibió instrucción musical de parte de *Domingo Pérez*, tomó lecciones con *Guillermo Quevedo Zornoza*³, y fue discípulo de *Alberto Castilla Buenaventura*. Su disciplina y vocación le permitieron desempeñarse como director de bandas entre las que se cuentan la banda del Espinal, de Ibagué, del Guamo, de Rovira y Zipaquirá. Con la banda del Espinal *La Divina* logró el primer premio en el Congreso Musical de Ibagué, en Enero de 1936. También tuvo una muy digna representación en las festividades del IV Centenario de Bogotá y Cali.



Fig. 5 Banda musical en la Plaza de Bolívar durante el Primer Congreso Nacional de la Música. Realizado en Ibagué.

De acuerdo con González, (1986) uno de sus mejores arreglos fue el tema *El Primer Toro*⁴, que compuso el peluquero tocaimuno Roberto Medina. A esta pieza musical Eleuterio le agrega toda una sonoridad en la que se imita el gemir del toro y el ambiente festivo que se vive durante las típicas corridas espinalunas. De esta manera, se enlazan personajes y sus historias a nivel musical y cultural en Espinal hacia fina-

3 Guillermo Quevedo Zornoza (1886- 1964) músico, pintor y poeta, fundador del centro musical de Zipaquirá y director del Conservatorio de Música de Ibagué hasta 1924.

4 En González se nombra como el Toro, pero por aclaración de Gonzalo Sánchez se rectifica al nombre verdadero.



Gonzalo Sánchez: De las Bandas y el folclor musical de la Tierra del Bunde*

les del siglo XIX e inicios del siglo XX. Que definirán su influencia en el desarrollo musical que protagoniza el Espinal en las décadas siguientes.

Gonzalo Sánchez: La Crónica de un músico popular

El colegio *San Isidoro*, fundado en 1918 fue una de las primeras instituciones educativas que abrió sus puertas a los jóvenes de la ciudad del Espinal. Muy cerca de allí, hacia mediados de 1920, Doña *Rafaela Sánchez*, era reconocida entre la escasa población espinaluna por sus trabajos de modistería y por las hermosas cartas de amor que le encargaban algunos jóvenes. Por otra parte, Don *Alberto Reyes* que se desempeñaba como sastre de manera más discreta, ya gozaba de reconocimiento en el ámbito musical como clarinetista de la Banda del Espinal. Al igual que Doña Rafaela, Alberto confeccionaba las sotanas para la comunidad religiosa de los hermanos de la Salle, quienes dirigían el colegio *San Isidoro*. Surge allí la unión de los padres de Gonzalo Sánchez, hijo único de la pareja, que nace un 18 de septiembre de 1926. Sus primeros años, transcurrieron rodeado del cariño de su madre, quien fue la que se encargó de su crianza y cuidados.

Mi mamá me tuvo con toda la pobreza del caso y siempre me daba grandes consejos. Ella fue la que se ocupó de lo que fue mi crianza, mi papá iba por ahí de vez en cuando, pero ella era la que velaba por mí, la que me vestía, la que me llevó al colegio, a la escuela. (Sánchez, 2008)⁵

A los seis años de edad, Gonzalo inicia sus estudios de primaria en la escuela pública, con *gis* y *pizarra*⁶ como únicos implementos escolares. En 1933, bajo la dirección del hermano lazarista *Gaspar María*, Gonzalo Sánchez ingresa al colegio *San Isidoro* para continuar sus estudios de primaria, donde permanece dos años más. De sus estudios allí, recuerda Gonzalo:

Entonces había un *palo de pana*⁷ grandísimo, unas cosas que son deliciosas, y el director, el hermano Gaspar María, francés él, en agradecimiento de que mi mamá le remendaba las sotanas... me regalaba las panas que caían del árbol; mi mamá las cocinaba y las vendía, una totumadita costaba un centavo.

Uno de los más grandes amigos de juventud de Gonzalo Sánchez fue *Clarín Munar*, quien más tarde instalara la primera imprenta *Mercurio* en el Espinal. Con él y otros compañeros, iniciaría su inclinación por la música confeccionando toscamente instrumentos de matarratón⁸. Gonzalo se construyó un *carrizo de caña de castilla*⁹. Munar por su parte, tomó un taburete de cuero viejo que pertenecía a su padre intentando algo que se asemejara a la música. No solo la música cautivó a Gonzalo, sus dotes artísticas también se inclinaron hacia el dibujo, posible herencia materna que en sus tiempos de modista dibujaba también y hacia bordados decorativos. Esta práctica la empieza en la escuela realizando los dibujos a sus compañeros. “*Yo le hacía los dibujos a mis compañe-*

5 A menos que se indique lo contrario, las referencias siguientes corresponden las entrevistas realizadas al compositor Gonzalo Sánchez en el año 2008, durante el trabajo de campo en el Espinal, Tolima.

6 Tabletas de pizarra y barras de gis (especie de tiza), utilizados en la educación antes del lápiz y el cuaderno.

7 Árbol de fruto comestible al que le dicen “pana”

8 Árbol de nombre científico *Gliricidia sepium* de uso para alimentación bovina.

9 Un carrizo es una pequeña flauta travesa, usualmente de seis orificios de digitación.

ros, porque hay muchachos que no saben pintar una patilla siquiera... el hermano Abel¹⁰ ya sabía que yo tenía aptitudes”.

El teatro del General y la Banda del Espinal

En su infancia, Gonzalo recuerda que conoció a un *General Sánchez*, personaje perteneciente a una familia distinguida de la sociedad y muy popular por su buen humor y su disposición siempre amable, quien acostumbraba a estar presente en todo evento de índole cultural, social o religioso que reuniera a los espinalunos. Todas las tardes arribaba el tren a la estación del Espinal. Era el tren que traía el periódico y además llegaba con mercancías procedentes de Bogotá y con pasajeros que iban hacia Ibagué o Neiva. Este era todo un suceso en el Espinal, y las personas se aglomeraban para ver que gente venía en aquella máquina. El General frecuentaba con sus tres hijas la estación hacia la hora de llegada del tren; mientras éste descargaba, sus hijas entablaban conversación con las personalidades que venían de viaje. Durante estas charlas el General aprovechaba para compartir su buen humor y hospitalidad con los viajeros de paso. En cierta ocasión, el General tuvo la idea de organizar un teatro de cine mudo que se instalaría en la calle novena con el nombre de “*Teatro Espinal*”. El teatro funcionó los sábados y domingos, a veces cada quince días, y la banda del Espinal sería la encargada de ambientar las películas que empezaban a reunir a una buena cantidad de personas.

Se le llamaba teatro pero simplemente era un patio con bancas de madera y unas guaudas (sic) con un telón estirado. ... empezaba la función y la ban-

da tocando, porque era mudo, películas así como las de Charles Chaplin. Eso era baratísimo, valía la entrada cinco centavos y ya la preferencial diez centavos.

Un estallido repentino del proyector en medio de una de las funciones, ocasionando la quema del establecimiento y la huida despavorida de los asistentes, fue la causa del cierre definitivo de las primeras funciones fílmicas que tuvieron lugar en el Espinal.

La formación musical

Los estudios de primaria de Gonzalo Sánchez como discípulo de los hermanos Gaspar María no concluyeron, aunque continuó la vocación eclesiástica como monaguillo del padre *Efraín Velásquez*. Su sueldo básico mensual era de 3 pesos, ayudándose con las extras de las limosnas recogidas (sic). Esta experiencia como monaguillo marca su introducción en ámbito musical, con la tutela de su tío *Bautista Sánchez*, y luego, con su padre, quien lo acercaría a los grandes maestros y compositores de la música tolimense.

Tanto el padre de Gonzalo Sánchez, don *Alberto Reyes*, como *Álvaro, Bautista y Pedro Sánchez*, sus tíos, eran antiguos músicos, muy reconocidos por su desempeño con la banda y de parte de ellos recibió sus primeras lecciones. Todos ellos interpretaban el clarinete. También recibió instrucción de *Balbino Bermúdez* y de *Nepo Barreto* con quien realizó estudios de lectura musical y solfeo, hasta conocer a *Emiliano Lucena* y *Eleuterio Lozano* considerados dos de sus grandes maestros. Hacia finales de la década de los 30, Chaparral contaba con una banda de músicos que amenizaba actos religiosos, actos sociales y, por supuesto participaba en los

10 Uno de los hermanos de la comunidad religiosa del Colegio San Isidoro.



Gonzalo Sánchez: De las Bandas y el folclor musical de la Tierra del Bunde*

eventos festivos. La dirección de esta banda estaba a cargo del clarinetista Bautista Sánchez, tío de Gonzalo, músico muy respetado y admirado tanto en Chaparral como en el Espinal. Por estos días la situación económica de Gonzalo y su madre no era la mejor, y recibe de parte de su tío Bautista Sánchez la invitación para hacer parte de su banda tocando los platillos y el bombo y así escampar de su mala situación. Después de ensayos y prácticas constantes con la banda, realiza Gonzalo Sánchez su primera participación en la inauguración de un andén (sic) que rodeaba la plaza principal.

Apenas contaba 14 años cuando hice el primer toque en la inauguración del andén o marco de cemento de la plaza principal. Recuerdo que una de las piezas del programa fue el pasillo del maestro Emilio Sierra, *Tierra Mía*.

Las presentaciones de la banda de Chaparral, eran cada vez más frecuentes ahora con la participación del joven Gonzalo Sánchez. Se hizo común ver a la banda tocar todos los sábados a las seis de la tarde en el parque principal. Los sábados era el día de mercado y se reunía gran cantidad del pueblo y los campesinos de las veredas aledañas, que venían a llevar la remesa. Se reunían para ver tocar a la banda que amenizaba con melodías muy típicas el final de una jornada de mercado. Entre la rutina de ensayos y toques que tenía la banda también hubo momentos de ocio en los que Gonzalo se dedicó a la peluquería como supernumerario.

En ese tiempo el carro se cogía Chaparral, Coyaima, Castilla. Y ahí en Castilla cogía uno el tren. En Castilla como almuerzo me tomé un vaso de leche con un bizcochuelo por un valor de quince centavos, que era todo mi capital. (y) Llego pues,

a donde mi mamá a buscar el duerme y la “papa” como siempre.



Fig. 6 Gonzalo Sánchez y Alberto Reyes, su padre, cuando pertenecían a la Banda del Espinal.

La permanencia de Gonzalo en Chaparral concluye al ser llamado a ingresar a las filas de la Banda del Espinal por su padre y su tío José, ambos clarinetistas de esta banda. Así, por intermedio de su papá Gonzalo adquiere su primer clarinete y se inicia junto a los mejores músicos de la famosa Banda del Espinal.

Empezaron todos los maestros a darme clases porque por aquí no había una escuela de música. Aprendía de los músicos que había en ese entonces. ... los maestros Emiliano Lucena, Eleuterio Lozano, Balbino Bermúdez que era un pedagogo extraordinario, Nepo Barreto, me tenían aprecio porque yo no era golpeado para la cuestión de la música. ... yo no tuve conservatorio ni nada de esa cosa.

El debut con *la Divina*

Desde 1936 tendrían lugar las presentaciones de la Banda *La Divina* del Espinal por los diferentes lugares del país, y el debut oficial de Gonzalo Sánchez con esta banda se dio un miércoles santo del año 1939. Aquel día la banda se hacía presente en la procesión del viacrucis y con gran sorpresa las personas miraban aquel muchacho que interpretaba el segundo clarinete. Mientras los demás tocaban de memoria, él leía las partituras que estaban colgadas en la espalda de un amigo suyo. La banda *la Divina* la conformaban entre otros, músicos como: *Campo Elías Rojas, Teófilo Díaz, Julio Rodríguez, Edmundo Rojas, Gregorio Polonia, Rafael Rodríguez “Mohán”, Eleuterio Lozano, Alberto Reyes, Luis Castro, Emiliano Lucena, los hermanos Cortes, Nepo Barreto y Nefalí Sabogal.*

... Yo estaba bien novato pero tenía muchos deseos y se me facilitaba... En ese tiempo era todo leído; a mí me ponían los papeles y yo busqué a un muchacho que le decían *el sapo*, el era muy amigo de la música y muy amigo mío... yo le puse las partituras en la espalda y así el iba adelante y yo atrás tocando.

Músicos de un pueblo, músicos de una patria

Entre el 15 y el 19 de Enero 1936 se organizó, por iniciativa directa del maestro Alberto Castilla, El Primer Congreso Nacional de la Música en la capital musical de Colombia. A este evento fueron invitados no solamente músicos nacionales, sino también extranjeros. La lista estaba compuesta por virtuosos intérpretes, bandas departamentales, conjuntos corales y grupos instrumentales. La ciudad albergó una gran cantidad de reconocidos personajes en el campo musical entre los que estaban el pianis-

ta *Antonio María Valencia, José Rozo Contreras*, director de la Banda Nacional de Bogotá, entre otros.

Un mes antes de su realización, la emisora Ecos del Combeima emitía desde las instalaciones del Conservatorio. Esta emisora colaboró enormemente en lo relacionado con la difusión del evento. Para aquella época su programación incluía la música de la región como también las conferencias organizadas por Alberto Castilla. Entre el selecto componente musical que se reunía en aquella ocasión, se encontraba también La Banda del Espinal *La Divina*, que con su interpretación de “*el Primer Toro*”, una composición de *Roberto Medina* les otorgó premiación destacada entre las bandas. Esta pieza causó sensación entre el público precisamente por el ambiente fiestero que se empezaba a recrear desde el inicio. Aparte de esta obra, la banda interpretó dos piezas más que también tuvieron la admiración de la muchedumbre presente. Se trataba del bambuco *Las Mujeres Son* y el corrido *El Jorobado*, obras que, a diferencia de su tradicional repertorio instrumental, tenían la novedad de ser cantadas por la banda.

Entramos con un bambuco que arregló “*El Mono*” Eleuterio que iba dirigiendo la banda. Ahí también iba *Domingo Perez* a quien le llamaban “*la Alondra*”, porque tocaba el clarinete de una manera muy hermosa.

La banda que allí se presentó estaba bajo la dirección del maestro *Eleuterio Lozano*. Junto a él también se encontraba desempeñándose como director *Domingo Perez*, fundador de la banda. Se podría decir que la banda que visitó la ciudad musical en aquella ocasión vino al mando de dos grandes capitanes. Dentro del grupo participaban *Luis Oviedo* (mal de tierra),



Gonzalo Sánchez: De las Bandas y el folclor musical de la Tierra del Bunde*

Rafael Rodríguez (el mohan), *Francisco Cespedes* (pachito), *Salomon Polania* (el sabio), *Gustavo Gacherna* y además, un pequeño joven que no se incluía entre los interpretes pero que, por las enormes ganas de seguir la música y por los dotes heredados de su familia, logró ser parte de personal asistente. Gonzalo Sánchez, con tan solo diez años de edad, acompañaba a su padre y a su tío en este Primer Congreso Nacional de la Música. En la década de los cincuenta *La Divina* participó en las primeras ediciones de la Feria de Cali como parte de los invitados más especiales seleccionados por el Gobernador. Por esta misma época, también *La Divina* fue invitada a la Feria de Manizales, donde gana el primer premio por su participación musical en el Concurso de Bandas. Aparte de la actuación en este concurso, la banda fue invitada para tocar en homenaje a un músico de esta ciudad que fue asesinado por la guerrilla saliendo de Ibagué. Así, los manizaleños desfilaron junto a la banda del Espinal hasta el cementerio de la ciudad para darle el último adiós al músico.



Fig. 7. Músicos de la Banda del Espinal (s.f.) Hueso, Cacahuero, Gonzalo, Rafael Rodríguez, Pachito Céspedes, Contreras, Luis Oviedo, Suzuki, Agustín Serrano, Muelas, Salomón Polania, Gustavo Gacharná y Palmira.

La Banda del Espinal viaja a Caracas

En marzo de 1967, la banda *La Divina* viaja a Maracay, Venezuela, para alternar escenario con la prestigiosa agrupación Billo's Caracas Boys. Esta actuación supuso un compromiso de perfeccionamiento, por tratarse de una presentación que daría renombre a la música colombiana en el vecino país, y su primera gira internacional. *Nepo Barreto*, director de entonces, reunió a todos los músicos en su casa durante una semana para ensayar una hora diaria las piezas que interpretarían en su presentación.

... fuimos a Venezuela por insinuación del senador Emir Romano Chanela en 1967, ... por medio de relaciones de un parlamentario venezolano, sirvió de intermediario para conseguir el contrato allá, dijo que tenía ganas de llevar la banda a una feria internacional de artesanía en Caracas Venezuela.

El día que partieron para Caracas, salieron en un autobús e hicieron escala en Bucaramanga hasta el día siguiente haciendo escala en Cúcuta- San Antonio y luego San Antonio-Maracay. La primera noche de actuación supieron que quién dirigía la banda Billo's Caracas Boys era profesor y amigo de Alonso Oviedo Hueso. El repertorio de esta orquesta era música tropical de *Lucho Bermúdez* y *Pacho Galán* mientras que *La Divina* llevó porros, cumbias, bambucos y pasodobles. En total, la banda permaneció allí ocho días en un club militar en donde cada noche realizaban una presentación. En 1970, después de una trayectoria de más de 40 años, Gonzalo Sánchez pasó a ser el director de la banda del Espinal en la que se desempeñó como clarinetista, continuando así la tradición musical heredada de sus padres y de sus tíos.



Fig. 8. Banda del Espinal partiendo hacia Venezuela.

La Sonora y El Recuerdo: la música comercial y la radio

En el año de 1954, se conforma por iniciativa de Gonzalo Sánchez una agrupación llamada la *Sonora del Espinal*, conformada por *Enrique Medina*, cantante, *Eleuterio Lozano*, primera trompeta, *Emiliano Lucena*, guitarra, *Rafael Rodríguez*, el “mohán”, segunda trompeta, *Fabio García*, saxofón y primer clarinete, *Gilberto Céspedes*, contrabajo y *Arturo Rojas Chazan*, trompeta. Con un interés comercial, esta agrupación nace inspirada en la Sonora Matancera de Cuba de gran auge por esa época. Posteriormente, junto a un selecto número de músicos, el maestro Gonzalo participó en una agrupación que tocaría por primera vez en un programa radial llamado *Mañanitas Tolimenses* en la emisora La Voz del Centro. El nombre de este espacio musical era así porque desde allí emitían las actuaciones del grupo todos los días a las seis de la mañana. Este conjunto se denominó El grupo *El Recuerdo* y repetía entre sus miembros a los reconocidos y talentosos Emiliano Lucena y Eleuterio Lozano. Siempre su objetivo fue divulgar los valores tolimeses, ocupándose en cada emisión de un compositor en particular, para tratar su obra e interpretarla.

En la *Voz del Centro*, ... Gonzalo integró el grupo *El Recuerdo*. ...los cantantes eran los hermanos García. Gonzalo tocaba clarinete, la trompeta, el mono Eleuterio. Emiliano Lucena, el clarinete prima, Alonso Oviedo ejecutaba el tiple, patrocinio Sánchez y Pedro Devia. Eso fue más o menos en el año 62, 63 hasta el 65; don Fulgencio Cardozo era un tipo que tocaba guitarra, tiple, bandola y, de vez en cuando tocaba violín. Eso fue posterior a la sonora del Espinal. El conjunto de la orquesta del Espinal fue en el 50, 55 máximo 60 y ellos daban muchas serenatas. (Cervera, 2008)

La imposibilidad de realizar unos programas y el incumplimiento de algunos de sus miembros por ser a tan tempranas horas la grabación, obligaron al maestro Sánchez a trasladar el horario a la tarde y a cambiar el nombre del programa por el de *Tardes Tolimenses*.



Fig. 9 Jaz- Ban del Espinal (sic) Fuente: archivo Gonzalo Sánchez

El Festival del Bunde

En 1972, siendo Gonzalo Sánchez presidente de la Junta de Turismo, propuso la realización del primer *Festival del Bunde*, como un concurso de composición e interpretación de música andina colombiana, que fue aprobado en 1973 y se realizó para un día de San Pedro. El festival fue creado con la idea de brindar culto y admiración a las tradiciones y valores musicales de



Gonzalo Sánchez: De las Bandas y el folclor musical de la Tierra del Bunde*

la región andina, además de ser un tributo al maestro Alberto Castilla y su glorioso himno. El maestro Gonzalo nunca deja de pasar por alto la celebración del nacimiento del Bunde de Castilla; Relatan las anécdotas que en el mes de septiembre de cada año, llama a sus amigos y a los integrantes de su banda reuniéndose en el Monumento al Bunde, para rendirle homenaje. La anécdota sobre el nacimiento del Bunde en el Espinal es narrada en la obra de Helio Fabio González (1986), si bien Villegas (1986) testimonia que su oficialización como himno transcurrió en Ibagué en compañía de los intelectuales Juan Lozano y Lozano, Ismael Santofimio y Julio Galofre, entre otros. La oficialización que se llevó a cabo con la ordenanza 66 del 14 de diciembre de 1959.

El primer Festival del Bunde se llevó a cabo en el atrio de la Iglesia. El maestro Gonzalo Sánchez realizó el trabajo de gestión social. Con las oficinas de cultura consiguió los premios y una tarima rodante. Para este primer certamen el maestro Gonzalo nombró como jurados a destacadas personalidades dentro del contexto musical como: *Leonor Buenaventura*, *José Camacho Toscano* y al maestro *Gustavo Gómez Ardila*. Además, dio los parámetros de evaluación del concurso. Todos los concursantes debían tener su obra transcrita en una partitura, además la letra debía ser significativa, que tratara temas relacionados con los valores y las expresiones folclóricas de la región, y finalmente el último parámetro era la interpretación. Cada participante debía ser nombrado por un seudónimo, por razones de seguridad, su verdadero nombre se daba a conocer al momento de la premiación. Narra Gonzalo:

Una vez, en el momento de abrir los sobres encontraron la canción *vivirás mi Tolima*, los jurados

inmediatamente al verla la descalificaron porque que pensaron que era un plagio, pero realmente no sabían que *Pedro J. Ramos*¹¹ estaba participando y fue descalificado.

Actualmente el Festival del Bunde, que lleva el nombre de Gonzalo Sánchez, tiene convocatoria nacional y premia en las categorías tradicional y nueva expresión contando con jurados reconocidos con prestigio a nivel nacional, académicos y costumbristas.

Otras facetas del compositor

Aparte de destacarse como músico, compositor y director de banda, Gonzalo Sánchez ha desarrollado toda una trayectoria muy definida en otras artes. En este sentido, también ha sido un incansable trabajador que emplea diferentes medios para expresar su visión del mundo y para conseguir las metas que se propone. Sus logros tienen que ver con proyectos educativos, culturales y artísticos. A mediados de los cincuenta, Gonzalo Sánchez adelantó gestiones para vincularse con el Centro de Historia del Espinal donde aportó su iniciativa a fin de crear el monumento al Mohán, que en manos del escultor *Fabio Artunduaga*, actualmente se exhibe en la plaza principal del Espinal. De manera autodidacta se inició en la fotografía con ayuda de *Constantino Garay*, e instaló su propio estudio dotándolo de los mejores equipos y perfeccionándose en el oficio, alcanzando prestigio en provincias aledañas como Guamo, Saldaña y Purificación.

La obra musical de Gonzalo Sánchez

La producción musical del maestro Gon-

¹¹ Pedro J. Ramos (1934 -) notario, músico, compositor tolimense reconocido por obras como *Ora si entiendo porqué*, *Ortegunita* y *Vivirás mi Tolima*.

zalo Sánchez es amplia y diversa y aun en la actualidad, escribe sus ideas musicales, ya en momentos de ocio, en horas matutinas o mientras observa el panorama. Hacia 1940 crea su primera composición, *Calentana del Tolima*, supervisado por su maestro y amigo Emiliano Lucena y en la que tuvo la colaboración del poeta y compositor *Gilberto Céspedes*, quien más adelante escribió la letra. En una oportunidad, tocando en las fiestas de *Puerto Boyacá* se conoció con el dueto Garzón y Collazos, que posteriormente grabara esta obra para el Sello Sonolux, dándole la portada del disco.¹² Al hacer un esbozo general en la obra y producción musical de Gonzalo Sánchez se observa que su repertorio es variado y extenso, con más de 800 obras creadas en un periodo de 70 años de vida. La composición de Gonzalo Sánchez es inspirada en las manifestaciones de la vida cotidiana. Sus obras relatan y reviven escenas y personajes que hicieron la memoria y el folclor del Espinal de su tiempo. La obra se conserva recopilada de varias maneras: La gran mayoría están en borradores de cuadernillos pentagramados, partituras manuscritas por el mismo compositor; otras aparecen en cancioneros solo con la letras de las obras; otras se encuentran grabadas en disco (Acetato o CD por diferentes agrupaciones); y algunas se encuentran en arreglos o versiones para diferentes agrupaciones (bandas, coros, vocal instrumental). Aún con esto, de manera general se puede afirmar que la obra musical de Gonzalo Sánchez está inédita en un muy alto porcentaje, y que demanda esfuerzos para que se haga pública entre la comunidad de intérpretes de música tradicional, en razón del

valor vernáculo de la misma. Entre algunos de sus títulos se reseñan:

Bambucos: *Cañita Dulce, Capuchino, El Espinaluno, Salió el toro.* **Bambucas:** *A orillas del Magdalena, Las mujeres son del diablo, Ay mi Tolima.* **Boleros:** *La Aguas del infortunio, Amo mucho tus ojos, Amor divino.* **Bundes:** *Chapai-ma, Como te recuerdo Armero, Es Mi Tolima. Así es mi Tolima.* **Cañas:** *Caña pelachiva, Achique chique, Caña Castilla.* **Corridos:** *El carguero, Las Monjitas, Del pueblo sale la pena, Pajarito temprano.* **Danzas:** *Malevaje, Sufrimientos, el monasterio.* **Danzones:** *Negritudes, Arizta-purapia-sanquina-cu, Cuando te recuerdo.* **Fox:** *Gitanos y Zingaros, Sutachan, Fox de las marimbas.* **Guabinas:** *Toro matrero, Calentana del Tolima, Flores de Acacio.* **Himnos:** *Canto al Espinal, Caminos de esperanza, Himno de combatientes, Himno Mariano Echandía,* **Joropos:** *El Galopeo, El Rosquete, El Tinajero, Sentimiento llanero,* **Marchas:** *La muerte del torero Pomponio, El recluta, Elevación,* **Misas:** *Misa de los niños, Misa de aguinaldos N. 1.* **Pasillos:** *Amor y felicidad, Blanca Rocío, Candidez, Capullito, Los Avechuchos.* **Pasodobles:** *Clarines, El burladero.* **Porro-son:** *El coscorrón, Cumaral N.5, Testarudo.* **Porros:** *Amaducho, El Patigrande La cueva del Mohán.* **Rajaleñas:** *Cachalambique, Lumbi, Sacatín, El timbico, Las achiras, Rasca chucho.* **Rumbas:** *Sufriendo por una mujer, Risa Risaralda, San Buya.* **San Juaneros:** *En la fiesta de San Pedro, San Juan en el Guamo, Somos pelachivas, La víspera de San Pedro.* **San Rumbas:** *La quinta porra, La sopladera, La zanca.* **Sones:** *Alfregüite, El chispao, El Patuá, Como son las mujeres.* **Son Indígena:** *Coyarcos, Los Ortegas, Coyaimas, Espinayes, Poinas del Río Yaporogos del yuma.* **Torbellinos:** *El clásico, El Tominejo, Hunza, Tolinquillo.* **Vallenatos:** *La muerte del aviador, La*

¹² Ver. LP Volumen VII 12-192. Del Sello Sonolux



Gonzalo Sánchez: De las Bandas y el folclor musical de la Tierra del Bunde*

Cacica, Rico beso. Valses: Bambalinas, Amor de lejos, Virgen de Guadalupe, La brisa, Bojayá, Capuchinas. Villancicos: Misa de aguinaldos N.1, Gozos y villancicos al niño Dios, Duérmete niño.

Con sus 83 años, el maestro Gonzalo Sánchez tiene la satisfacción de haber recorrido el país llevando una identidad musical que está vigente y que transmite con la mayor humildad, participando en proyectos de iniciación musical con niños y jóvenes de su municipio. Su recorrido musical con las bandas abarca los escenarios nacionales en donde se han producido las más importantes fiestas tradicionales de renombre y prestigio en el país de su tiempo.

Bibliografía

- Arciniegas, J. I. (1958) *Cantos del Tolima Grande*. Ibagué
- Galindo, H. (1993) *Memoria de Cantalicio Rojas*. Ed. El Poirá. Ibagué
- González, H. F. (1986) *Historia de la música en el Tolima*. Fundación para el desarrollo y la democracia Antonio García. Ibagué
- Pinilla, J. (1980) *Cultores de la música colombiana*. Ediciones JPI. Editorial Adrián.
- Pardo, C. O. et al. (2002) *Músicos del Tolima Siglo XX*. Pijao editores. Ibagué
- Villegas, J. Testimonio histórico sobre el tolima. Ibagué. *Litografía Atlas*.
- Perdomo, C. (1981) *El Origen de las Fiestas de San Pedro*. manuscrito inédito, Espinal.

Fuentes primarias

Entrevistas realizadas a Gonzalo Sánchez, Augusto Cervera, Perdomo Ávila y César A. Zambrano por los autores durante 2008 en las ciudades de Espinal e Ibagué.



La música de los pueblos originarios de América y su relación con el mito, el rito, el juego y la fiesta*

La música de los pueblos originarios de América y su relación con el mito, el rito, el juego y la fiesta*

Jesús Antonio Quiñones**

(Fecha de recepción junio 2010; fecha de aprobación octubre 2010)

Resumen. El artículo busca motivar al lector para que, desde una conciencia histórica que le permita ubicarse en el tiempo y el espacio actual, valore la herencia de las culturas indígenas que nos precedieron, de las que se conserva el legado tradicional a pesar de su desconocimiento en la sociedad moderna. A través de citas de cronistas e intelectuales se reafirma la importancia de incluir en la educación artística la conciencia de pertenecer a un contexto particular, recuperando el respeto por su propia esencia y dándole sentido a la vida y a la identidad cultural. Se propone reflexionar sobre el mito y el rito como elementos vitales para la existencia humana, invitando a que la práctica artística se derive de vivencias, como en las tradiciones originarias de nuestra cultura actual, fuentes de inspiración para la creación poética, no solo para la música y la danza sino también como prácticas que deben ser recuperadas en las diferentes propuestas educacionales colombianas.

Palabras claves: música indígena- educación artística - mito y rito – danza -juego y fiesta.

Abstract. From a historical conscience which lets us locate ourselves in our present, this article tries to motivate reader to value the indigenous cultural heritage. Although the common ignorance this heritage is partially conserved. This paper examines, through chronicler and intellectual's citations, the importance of including the conscience of belonging to a particular context for the artistic education. As well as recouping the respect of self essence and making sense of life and cultural identity. It is argued that myth and rite can be thought as vital elements for human existence, letting artistic practices become from experience as the

* Texto Elaborado a partir de la ponencia del mismo nombre presentada dentro del marco de la exposición "Bicentenario: Músicas e Instrumentos de los Pueblos Amerindios" en marzo del año 2010 en el Museo de Arte del Tolima.

** Bachiller musical del Conservatorio del Tolima. Licenciado en Música de la Universidad de Caldas. Especialista en docencia del Arte Dramático Universidad Antonio Nariño. Director artístico del Grupo Totolincho. Correo electrónico: totolincho1@gmail.com.

ancient traditions of our culture. That culture is not only an inspiration resource to poetical, musical and dance creation; but practices which must be recovered in the educational Colombian proposal.

Key words: indigenous music – artistic education – myth and rite – dance – play and party.

Introducción

Debemos sentirnos orgullosos de tener pueblos milenarios, estos no son minorías étnicas; son pueblos originales con una cosmovisión propia. Hoy se impone una cultura para erradicar la otra y ese ha sido el problema, nuestras culturas milenarias hay que fundirlas con las jóvenes, así la cultura de los pueblos será una cultura rica. *Rigoberta Menchú (2000)*¹

El valioso patrimonio cultural de nuestra América se hunde en las raíces de nuestra cultura precolombina así como en su desarrollo posterior con sus descendientes. Así, una orientación cultural que no desconozca el valor de las propias tradiciones no puede ignorar la importancia de tales desarrollos culturales. En esta línea se encuentra José Martí, autor cubano quien a finales del siglo XIX afirmaba:

“el premio de los certámenes no ha de ser para la mejor oda, sino para el mejor estudio de los factores reales del país [...]. La universidad europea ha de ceder a la universidad americana, la historia de América de los Inca, acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia, nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria” (pp 34)

Al plantear que se deben utilizar nuestros valores culturales no se trata de desconocer las contribuciones hechas por otros pueblos, por otras culturas diferentes a las de América, ya que forman parte del patrimonio cultural de la

humanidad. Así, sin desconocer la cultura musical de los pueblos europeos, debemos estudiar y analizar la música de nuestro continente y de nuestro país. Se hace necesario valorar los aportes de la cultura indígena americana al contexto estético universal. De esta manera, en la formación de nuestra cultura nacional se requiere reconocer la importancia de otros pueblos teniendo en cuenta nuestros valores propios.

Lo que nos contaron los cronistas y nos dicen los intelectuales.

En Colombia, los Muisca pertenecientes a la gran familia lingüística de los chibchas, tenían en sus rituales aspectos muy similares a los ejecutados en muchas comunidades de toda América. Según el cronista Fray Pedro Simón², en la época seca o de verano que transcurre de enero hasta mediados de marzo en éstas tierras tenían lugar unas fiestas que:

“tenían la dedicación de sus casas y coronaciones de caciques, tenían otras en los meses de enero, febrero y parte de marzo en las cabas de sus labranzas, donde se convidaban alternativamente unos caciques a otros, haciéndose grandes gastos y presentes de oro y mantas y de su vino, porque todas sus fiestas las hacía éste, supliendo las fallas de la comida, pues ésta no les daba cuidado como el anduviese en abundancia. Asíanse de las manos hombres con mujeres, haciendo corro y cantando ya canciones alegres, ya tristes, en que referían las grandezas de los mayores, pausando todos a una y llevando el compás con los pies, ya a compás ma-

1 Ver en Menchu, Rigoberta. La Nieta de los Mayas. Ed. Aguilar 2000.

2 El texto original de Fray Pedro Simón es de 1627 y el presente ensayo se tomará la edición de 1981.



La música de los pueblos originarios de América y su relación con el mito, el rito, el juego y la fiesta*

yor ya a compases, según sentían lo que cantaban, al son de flautas y fotutos [...]. Tenían en medio las múcuras de chicha de donde iban esforzando a los que cantaban, otras indias que estaban dentro del corro, que no se descuidaban en darles de beber. Duraba esto hasta que caían embriagados y tan incitados a la lujuria con el calor del vino, que cada mujer y hombre se juntaban con el primero que se encontraba, para esto había general licencia en estas fiestas, aun con las mujeres de los caciques y los nobles”. (Simón, 1981. pp 405)

Los rituales chibchas con su complejo de actos y gestos manifestados en las danzas, el ritmo de los movimientos, el compás llevado con los pies, las libaciones, los cantos, la música, etc., realizados en un momento culminante del ciclo agrario (como lo era el de la preparación de las tierras para una nueva siembra) cumplían una función eficaz. Los excesos biológicos consumados en los campos de cultivo, tenían por objeto estimular las energías del sol y reanimar la actividad de la tierra, excitar el cielo para que la lluvia se realizara en las mejores condiciones, para que las plantas fueran abundantes en frutas, las mujeres tuvieran hijos y los animales se multiplicaran copiosamente.

Estos rituales respondían a creencias religiosas como ocurría en todas las comunidades que habitaban en la América precolombina. El texto descrito por el cronista Pedro Simón hace referencia directa a lo que nosotros conocemos como música y danza, y nos permite intuir alguna relación con el arte dramático de los indígenas de América.

De los Muzos, grupo Caribe que ocupaba la región esmeraldífera del mismo nombre, en la cordillera oriental, encontramos un mito de creación en el cual la máscara tiene un impor-

tante papel. Nos cuenta Lucas Fernández de Piedrahíta, citado en Chávez, (1979) que:

“eran muchísimos y tan bárbaros que afirmaban que al principio del mundo hubo de la otra banda del río grande de la Magdalena una sombra de hombre que siempre estaba recostada, a quien llamaban en su idioma are y que esta sombra labró en madera los rostros de hombres y mujeres y echándolos en el agua, se levantaron vivos y los casó y dividió después para que cultivasen la tierra y después desapareció, dejándolos por primeros padres de todos los indios. (pp. 49)

En su libro *Pijaos y Quimbayas*, Víctor Beldoya (1950) narra cómo:

“los Pijaos se pintaban el cuerpo con bija y otras sustancias colorantes, entraban en batalla dando gritos desaforados, con el fin de meter miedo a sus enemigos, fabricábanse máscaras con la piel del rostro de los enemigos muertos, tocaban fotutos, zambombas, carracas, trompetas hechas con canillas de los vencidos, tambores, pitos de cobre o de barro y a veces de oro, ocarinas, silbos y entraban en batalla formando escuadrones imponentes”. (pp. 39-40)

En otro ejemplo, el intelectual tolimense Leovigildo Bernal (1976), hablando del Valle del Magdalena, nos dice:

“abriéndose, por carretera de la troncal que viene paralela al Magdalena, sesenta kilómetros al oeste, se encuentra Chaparral, al pie del cerro de Calar-ma. Y allí cerca, las cuevas de Tuluni. Por la principal de ellas corre la quebrada de igual nombre, tributaria del Amoyá que a su turno tributa en el Saldaña. Las cuevas son inmensas bóvedas, de veinte o más metros de altura las tres principales y lateralmente varias menores. Un extraño misticismo se apodera del espíritu en su seno. Son sensa-

ciones similares a las que se sienten frente a la estatuaria de San Agustín y las mismas de que hablan los visitantes de las esfinges faraónicas. [...] Hay una rara coincidencia semántica con la cueva de Tulán –Tulan Zuiva–, la ciudad sagrada del pueblo quiché de Guatemala. [...] Así dijeron relata el Popol Vuh, aquellos grandes sabios, los varones entendidos, los sacerdotes y sacrificadores. Vamos, vamos a buscar y a ver si están guardados nuestros símbolos. Y hacia la cueva de Tulán se dirigieron. Y en el Tolima los viejos pescadores del río Tulu ni afirman que la cueva era santuario de los Pijao. [...] Cerca de Tulani-cueva, a orillas del Netaima, espera desde hace siglos el pueblecito más típicamente indígena del Tolima, de existencia y nombre precolombinos: Coyaima, hijo de Coy. Y uno no puede menos de recordar que la canción que los míticos Hunahpú e Ixbalanqué, del Popol Vuh, le cantaban a sus hermanos monos se llamaba Hunahpú Qoy. (pp. 178)

La conquista española en el siglo XVI, encontró en América dos grandes imperios, el Mesoamericano en el centro y el Inca en el sur, en los demás territorios los aborígenes no estaban agrupados como en estos dos centros de poder. Para analizar el comportamiento teatral podemos tomar como referencia los estudios realizados por investigadores mexicanos como María Sten. Para dicha autora (1974):

[...] las conquistas bélicas en el mundo entero se valen, a lo largo del tiempo, de distintas armas: espadas, picas, pólvora, tanques, bombas atómicas, guerras bacteriológicas [...] La conquista española difiere de otras empresas similares de su época y de épocas posteriores en la medida que se usa, al lado de las armas tradicionales, un arma poco común: el teatro. Y se puede decir, sin exageración, que el teatro fue en la conquista espiritual, lo que los ca-

ballos y la pólvora fueron en la conquista militar. El misionero era con el soldado, un agente de expansión de las fronteras y de administración de las nuevas regiones. (pp 7-13)

Así para una arqueología del teatro prehispánico se hace necesario dar cuenta de la fiesta desde dos perspectivas diferentes. Por un lado se debe tener en cuenta la configuración estructural de los elementos que componen el teatro: música, danza, máscaras, maquillaje, entre otros. Y por el otro, la aproximación al teatro en tanto que comunión entre los actores y el público, como rito de amistad. Así, siguiendo a María Stern, es posible entender el teatro desde dos puntos de vista opuestos:

Para unos, teatro sigue siendo una «representación», para otros, es un «acontecimiento». Para los primeros el teatro representa en el microcosmos de la escena el macrocosmos del mundo. Para los segundos, el teatro debe sacar el espectáculo de su cotidiana rutina, hacer participar, conmover. El «acontecimiento» puede ser religioso, ritual, político o tener el carácter de una diversión. Como ejemplo de teatro «acontecimiento» se cita a menudo los juegos del carnaval o los ritos populares. (pp. 13)

En la misma línea se encuentra el escritor Octavio Paz (1959), quien al hablar de México introduce la dimensión mítica de la realidad, podríamos decir la dimensión de acontecimiento, en sentido teatral, de nuestro mundo. La historia de un pueblo se encuentra atravesada por el mito. Así “el mito -disfrazado, oculto, escondido- reaparece en casi todos los actos de nuestra vida e interviene en nuestra historia. Muchas de nuestras verdades científicas como la mayor parte de nuestras concepciones mo-



La música de los pueblos originarios de América y su relación con el mito, el rito, el juego y la fiesta*

rales, políticas y filosóficas, solo son nuevas expresiones de tendencias que antes encarnaron en formas míticas”. (pp. 30)

Los instrumentos musicales

El sentido musical es inherente a todos los pueblos que habitan el planeta tierra. América ha sido habitada desde hace más de 40.000 años por hombres que cantan y danzan. Estos seres han ido avanzando en la expresión de sus sensaciones, emociones y sentimientos, para lograr un arte que contiene una manera propia de sentir y de expresar, valga decir de ser.

La música presidió la mayor parte de sus actividades vitales: nacimiento, muerte, adolescencia; se utilizó y se utiliza en ritos de iniciación, para la construcción de sus viviendas, como alabanza a las fuerzas de la naturaleza, para las cosechas, la fertilidad, en la guerra, contra las enfermedades, etc. La música sirvió para acompañar cantos y danzas en ritos que se realizan para que la sociedad siga su curso, para invocar a sus dioses y recordar sus tradiciones.

No solo los instrumentos fueron dotados de propiedades musicales sino también, algunos elementos como algunos silbatos colgantes de la zona Tayrona o vasijas rituales y funerarias como las vasijas silbantes de Tierradentro, en las que aparece representado un personaje tocando un instrumento.

Los animales, servían de inspiración o como instrumentos: las payas, flauta de pan, elaborada con los cañones recortados de las plumas de cóndor, el morrocoy, caparazón de la tortuga que se golpea con un palillo o se frota en el esternón cubierto de cera de abejas, así como también el cacho de venado y de *matacán* recubiertos de cera de abejas, se emplean en el pie de monte llanero en la Orinoquía. De

esta forma se busca revivir el espíritu del padre de los animales. También aparecen ocarinas con la forma de aves principalmente jaguares, ranas, murciélagos, etc., mostrando así la estrecha relación entre el hombre y el animal. En el caso de las ocarinas muchas veces su sonido corresponde al animal representado, como se afirma en el siguiente texto:

Escucha el canto,
Escucha el canto que enseña la tradición.
Entra al baile,
Siente el abrazo de la comunidad.
Toca el instrumento,
Libera su enseñanza,
Deja que cante su historia,
Deja que vuele ese pensamiento.
Quedarán los instrumentos
Para que cuenten nuestra historia,
Quedará nuestra memoria en el canto,
La flauta hablará de lo que fuimos.

Cuando la gente sienta los instrumentos,
Descubrirá lo que había en nuestros corazones.
Esta es la fiesta, este es el baile.
Ya llegaron los animales
Y ahora cantan y bailan en forma humana.
Esta es la fiesta, este es el baile.
Ya llegaron los animales
Y ahora suenan y repican en forma de instrumentos
Musicales.

Esta es la fiesta, este es el baile.
Ya se fueron los animales
Y alegremente nos han dejado el legado de su canto
Los cantos no han sido dados por los dioses o por los Señores sino que se han aprendido de los animales.
(Duica, 1991)

En el territorio colombiano los instru-

mentos musicales precolombinos fueron elaborados en calabazo, cerámica, hueso y oro. Estos, además de ser excepcionales ejemplos de instrumentos musicales, son objetos de gran belleza, como las trompetas en forma de caracol de la zona Nariño, a su vez que sirven para explicar mitos, constituyendo signos de expresión de su civilización. Por ello es necesario conocer los ritos y mitos de las culturas indígenas para, a partir de esta vivencia, derivar el análisis hacia sus instrumentos musicales, sus melodías, sus ritmos, su armonía, sus escalas musicales, la relación de estos elementos con la vida diaria y contextualizarlos con la musicología y la antropología contemporánea.

A manera de conclusión y propuesta

El rito y el mito forman una unidad básica para entender la cultura ya que son fundamento de la conciencia humana. Estos dos elementos contienen valores de forma y contenido que nos permiten comprender como la música y la danza, expresión de una realidad humana, están reflejando la unidad de la comunidad.

Desde esta reflexión se propone que en la educación artística colombiana es necesario aprovechar las innumerables posibilidades de las danzas, músicas, literatura y rituales indígenas. La música indígena está ligada directamente a la danza. Muchas veces el canto debe realizarse danzando. Algunas comunidades se niegan a cantar sin danzar. Son cantos colectivos para danzas colectivas. La estructura del canto corresponde a las estructuras de la danza. Son formas definidas y obedientes a leyes bien determinadas, que implican una íntima integración de la comunidad.

En la música y la danza indígena predomina la disposición natural del movimiento,

que conlleva al desarrollo armónico de la figura humana; el pie descansa normalmente, si se empuja lo hace sobre la articulación del metatarso y los dedos, el indígena expresa las emociones y los sentimientos que sugiere la música que siente, teniendo conciencia del sentido del ritmo, como algo suyo, armónico con la naturaleza de su cuerpo y espíritu, o sea construyendo un cuerpo para expresar pensamientos, emociones y sentimientos en armonía con su entorno natural y social.

Ancestros

Creo en la sombra de Aré
Y en su figura invisible
Con ruidos, puntos y agua
Vi crear a Lulumoi

Vengo del monte, del campo
Allí nací, de allí vengo
Todo mi cuerpo es de fuego
Llevo la sangre del indio

Tocando voy por la vida
Tan libre si como el cóndor
Ser orgulloso y altivo
Forman las leyes, el rango

Si, indio soy no lo niego
Pijao de todos los tiempos
Con este canto de ancestros
Que bailen todos los niños.

(Quiñones, 2009)

Referencias bibliográfica

Bedoya, V. (1950) *Pijaos y Quimbayas*. Bogotá: Imprenta Departamental. pp. 39-40



La música de los pueblos originarios de América y su relación con el mito, el rito, el juego y la fiesta*

- Bernal, L (1976). *San Agustín, testimonio de piedra sobre el origen del hombre*. Bogotá: Leipzig, pp. 148.
- Castellanos P. (1970) *Horizontes de la Música Precortesiana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Duica, W. (1991) *La música de la vida: instrumentos rituales*. (Folleto de Exposición) Bogotá: Banco de la República, Museo del Oro.
- Grass A. (1985) *La Marca Mágica, Diseño Precolombino Colombiano*. Bogotá. Centro Colombo Americano.
- Chávez Mendoza, A. (1977) *La máscara precolombina*. Bogotá: Ediciones Zazacuabi.
- Martí, J. (2005) *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. pp. 34
- Martí S. (1961) *Canto, Danza y Música precortesianas*. México. Fondo de cultura económica.
- Mendoza V.(1984) *Panorama de la Música Tradicional de México*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Paz Octavio. (1959). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Quiñones J. (2009) Grupo Totolincho. "Ancestros". En *Maravilloso Desconcierto* (CD).
- Simón, P. (1981[1627]) *Noticias históricas de la conquista de tierra firme en las indias occidentales*. Tomo III Bogotá: Biblioteca Banco Popular, pp. 405.
- Sten M (1974). *Vida y muerte del teatro náhuatl*. México: Secretaría de Educación Pública. Pp.7-13.
- Zalamea J. (1965). *La Poesía Ignorada y Olvidada*. Bogotá: Casa de las Américas.

MÚSICA EN CLAVE



Bunde tolimense: ¿ritmo o mito?

Bunde tolimense: ¿ritmo o mito?

Sergio A. Sánchez Suárez*

(Fecha de recepción junio 2010; fecha de aprobación octubre 2010)

Resumen. En 1914, Alberto Castilla compuso el *Bunde Tolimense*, obra musical que lo inmortalizó como compositor y que sirvió como modelo de identidad regional. Esta obra musical se convierte en Himno del Tolima y a su vez una de las obras más representativas a nivel nacional. Sin embargo, estos acontecimientos fueron lo suficientemente importantes para dimensionar la obra de Castilla como modelo y referencia, y de esta manera establecerlo como un ritmo regional. La falta de popularización de otros *bundes* distintos al de Castilla, a pesar de su categorización como ritmo e inclusive como género, deja varias interrogantes desde el punto de partida. ¿Como fue el proceso de composición hasta convertirse en himno?, ¿porqué se considera un ritmo ante el poco repertorio? ¿Cuáles son los elementos musicales que caracterizan el *Bunde Tolimense*? Ante estos interrogantes, más allá del análisis técnico que se realice de la obra de Castilla, se necesita previamente una contextualización histórica del autor y su entorno, identificar los procesos de identidad regional que se vivieron en el país en la primera mitad del siglo XX y las referencias conceptuales acerca de la palabra *Bunde*.

Palabras claves: Música Colombiana, Bunde Tolimense, identidad y música, Análisis Musical. Alberto Castilla.

Abstract

In 1914, Alberto Castilla composed the Tolimense Bunde, musical work that immortalized him as a composer and served as a model of regional identity. This musical work becomes Hymn of Tolima and also one of the most representative works nationwide. However, these events were important enough to size the work of Castilla as a model and reference, and thus establish it as a regional rate. The lack of popularity other than the Bundes Castilla's bunde, despite its categorization as rhythm and even as a genre, it leaves several questions from the point of departure. How was the writing process into song? Why is considered a little rhythm to the repertoire? What are the musical elements that characterize the Bunde Tolimense? Given these questions, beyond the technical analysis that is conducted in the work of Castilla, is needed

* Esp. en Dirección instrumental Fundación Universitaria Juan N. Corpas Mg(c) candidato a maestría en teoría Musical. Universidad Eafit. Docente del Conservatorio del Tolima. sergio.sanchez@conservatoriodeltolima.edu.co

before historical context of the author and his environment, identify the processes of regional identity that is lived in the country in the first half of the twentieth century conceptual references about the word Bunde.

Key words: Colombian music, Bunde Tolimense, identity and music, musical analysis. Alberto Castilla.

Introducción: Tolima, Tierra de Mitos

El Tolima es un Departamento rodeado por la magia de sus historias. Cuando se habla del *mohán*, *la madremonte*, *la patasola*, *los tunjitos* y *la candileja*, se observa en el Tolima grande (Tolima y Huila) una abundancia de mitos y leyendas, que hacen parte de las costumbres del colombiano, y además provienen de la tradición oral de los pueblos que se encargaron de unir la fantasía con las creencias populares. El mito es un mecanismo de un colectivo para buscar explicaciones no científicas de fenómenos naturales. Según Cesáreo Rocha (citado en Perdomo, 1959), “*los mitos hacen parte de la superstición de los indígenas del Tolima, que toman fuerza en los melancólicos atardeceres del llano a la hora de las primeras sombras que alargan el miedo y la superstición*”. Otra función del mito es crear conductas de control por medio del miedo, en donde todos nuestros actos morales son castigados o favorecidos por seres mitológicos.

Sin embargo a pesar del trasfondo fantástico, un mito también es una verdad a medias (Aragón, 2010) en donde el campesino buscaba explicaciones de un hecho cotidiano y real por medio de leyendas, narraciones religiosas y cualquier mecanismo oral para convertirlo en mandato o ley. Las tonadas interpretadas por el campesino en el Tolima grande consigna toda esta tradición oral para convertirla en canción. Es por esto que autores como *Cantalicio Rojas*, *Gonzalo Sánchez*, *Alfonso Liz* y otros compo-

tores más recientes como *Leonor Buenaventura*, *Luis Enrique Aragón Farkas*, *Jorge Humberto Jiménez*, *Juan Pablo Hernández* entre otros, recrean en sus letras la esencia de los mitos Tolimenses.

El Bunde de Castilla no fue no fue la excepción a este tipo de expresión cultural. El siguiente es un verso de la primera letra escrita por Cesáreo Rocha Castilla (González, 1986, p. 29):

Danzan, vuelan
Candilejas, brujas
En las sombras.
Y el mandíngas,
Los tunjitos y el mohán

Pero este no es el único elemento mágico que tiene relación con el Bunde Tolimense. Existen dos mitos alrededor del emblemático himno del Tolima compuesto por Alberto Castilla. El primero tiene que ver con la creación musical de una obra netamente instrumental, para luego convertirse en un himno sin letra. El segundo interrogante es la categorización como aire y ritmo e inclusive como género regional. Estos dos interrogantes serán expuestas a lo largo de este ensayo.

Alberto Castilla: hombre de cultura en la Ciudad Musical

Cuando el ciudadano francés de seudónimo *Conde de Gabriac* visitó a Ibagué en 1886, quedó impresionado con el ambiente musical



Bunde tolimense: ¿ritmo o mito?

de esta naciente Ciudad dejando su relato en un artículo titulado *Ibagué, ciudad Musical* (González, 1986, p. 20). Un ambiente musical donde cantantes acompañados de tiples, bandolas y guitarras, eran parte del diario vivir y en su población se respiraba música por cualquier rincón de la naciente ciudad. Este suceso no solamente sirvió para bautizar la capital tolimense como Ciudad Musical, sino para despertar la conciencia y su culto colectivo de la comunidad hacia la música. Dentro de este ambiente cultural, llega a la capital tolimense *Alberto Castilla Buenaventura*, una de las figuras tal vez más importantes e influyentes en los destinos de la ciudad musical durante el siglo XX, hasta nuestros días: Aunque nació y se formó académicamente en Bogotá, Castilla tuvo ascendencia Tolimense. En 1898, a los veinte años de edad quedando huérfano de padre y madre decide trasladarse definitivamente a Ibagué. Una vez radicado, comienza una exitosa carrera como intelectual y músico. Castilla se caracterizó por ser un hombre influyente, culto y polifacético que se desempeñó como político, ingeniero, periodista y humanista (Conservatorio del Tolima, sitio web oficial).

Aunque Castilla como compositor no tenga un catálogo amplio, le bastaron obras como *Rondinella* (pasillo), la *Guabina Tolimense* y *el Bunde Tolimense* para inmortalizarse como creador. Como características importantes las obras de Alberto Castilla, se basan en ritmos colombianos (principalmente guabina y pasillo), son de formato instrumental, contienen estructuras formales tripartitas; y mantienen la tonalidad axial durante toda la composición sin modular a otros centros tonales.

En 1906 Castilla funda la Academia de Música del Tolima que actualmente es el Con-

servatorio del Tolima, que se ha encargado de liderar los procesos formativos musicales no solamente a nivel regional sino a nivel nacional durante más de una centuria. La imagen de hombre influyente y de cultura, se plasmó principalmente cuando Castilla desde de su visión cosmopolita y futurista, decidió construir una Sala de Conciertos. Esta idea se hizo realidad en 1934 cuando se inauguró una Sala de estilo republicano, inicialmente Bautizada como Sala Beethoven, que posteriormente llevaría el nombre de su creador, y que durante más de medio siglo se ha convertido en el centro cultural musical más importante del departamento y una de las más importantes salas de concierto del país declarada monumento nacional por la ley 112 de 1994.

Fue Castilla realmente el icono creador y gestor de la *Ciudad Musical*, hombre de cultura de la capital tolimense cuyo importante legado ha trascendido hasta nuestros días. La vida bohemia que vivió Castilla en Bogotá rodeada por intelectuales y músicos (Acaldía de Ibagué, sitio web), la siguió desarrollando no solamente en Ibagué, si no en sus alrededores como es el caso del municipio del Espinal. El compositor Eleuterio Lozano (González, 1986) narra el siguiente acontecimiento:

Había en el Espinal una señora llamada María Jiménez, que tenía una venta de trago y una pianola. Allí iba Castilla por una doble atracción: la pianola y el trago... Fue allí, en el establecimiento de doña María Jiménez, donde un día aguijoneado por los tragos, Castilla improvisó la música del Bunde Tolimense, tocándolo por la pianola y acompañando en la guitarra por Lucena. (p. 51),

Es así como en el año de 1914, tras largas jornadas de tertulia y bohemia Castilla con-

cibió el Bunde Tolimense en el municipio del Espinal.

El Bunde Tolimense: un himno sin letra

Es el Espinal la ciudad del Bunde y de la tambora, tierra de mitos y leyendas donde Alberto Castilla concibió su más representativa composición: *El Bunde Tolimense*. Helio Fabio González (1986) realiza un paralelo entre Ibagué y el Espinal. Si la capital Tolimense es conocida como “Ciudad musical de Colombia”, al Espinal debería catalogarse “ciudad musical del Tolima” (p. 46).

Para la creación del *Bunde*, según Blanca Álvarez, Alberto Castilla hizo una mezcla de ritmos: guabina, pasillo y danza que es según la autora:

“Es una amalgama de estos ritmos, saturados de sonidos del aire, entre las cañas, el rumor del río, el trinar de las aves mañaneras; alegrado con el retozo de brujas, duendecillos y mohanes y bautizado con gotas de anisado, chicha y guarapo Espinaluno. Así nació el Bunde de Castilla, en 1914, en una casucha de la plaza principal del Espinal de propiedad de Arturo Galindo, en ese tiempo club social. (Álvarez, 1991, p. 303)

De esta manera, y como testimonio a la posteridad, se puso la siguiente placa en la plazoleta que expresa lo siguiente (Perdomo, 1978):

“Aquí nacio el inmortal Bunde tolimense”

Septiembre 10 de 1914 hora 11 a.M.

Autor: alberto castilla buenaventura

1ª letra Cesareo Rocha Castilla

2ª letra Nicanor Velasquez Ortiz.

Guitarra: Emiliano Lucena Rodriguez

Tiple: Adolfo Lara Olarte

Testigos

Eleuterio Lozano

Pedro Sanchez

El compositor Emiliano Lucena, narra este suceso de la siguiente manera:

Cuando el Maestro Castilla vino al Espinal en el año de 1914... tuve el placer de gozar de su amistad. Entonces existía un club social de propiedad de Arturo Galindo, y como este club tenía un piano lo visitaba con frecuencia. Allí nació por el poder de la inspiración, esa obra que es como el himno de los Tolimenses. Yo fui un favorecido de la suerte, por el hecho de haber sido ... quien con la guitarra ... acompañaba al Maestro las frases que iban brotando de su mente y corazón hasta formar con ellas la pieza musical tan conocida y aplaudida, y a la cual es suficiente para inmortalizarlo como compositor. (Perdomo, 1978)

Sin embargo y a pesar de que en la placa conmemorativa de la plazoleta del edificio de la *Caja Agraria* en el Espinal se menciona a los autores de la letra el Bunde Tolimense, estos no realizaron la letra en la fecha que describe la placa. La obra de Castilla fue en principio instrumental. Posterior a este acontecimiento, a través de una ordenanza el 14 de diciembre de 1959, se toma la siguiente decisión: “por medio de la ordenanza No 66, la asamblea del Tolima, en su artículo 1º ordena rendir pleitesía y homenaje de admiración y gratitud al Maestro Alberto Castilla por ser artífice preclaro de la belleza, orgullo auténtico del Tolima y la república; así mismo en su artículo 2: Declara como Himno oficial del Departamento del Tolima EL BUNDE, del mismo Maestro”. (Perdomo, 1978)



Bunde tolimense: ¿ritmo o mito?

De lo anterior cabe resaltar que en 1959 la ley solo consagró lo referente a la música, pero de las dos letras existentes, una de Cesáreo Rocha y la otra de Nicanor Velásquez (Timoleón) se guardó silencio. Se puede decir entonces que legalmente en esta ordenanza el Bunde de Castilla es un Himno sin texto. ¿Entonces como fue posible que esta obra musical se convirtiera en un Himno sin letra? ¿Por qué no se reconoció a ninguno de los dos autores de la letra en esta ordenanza?

La placa conmemorativa que existe en el Espinal dice: "Aquí Nació el Bunde Tolimense", y después habla de los autores de la letra como si hicieran parte de la concepción de la obra. Realmente Castilla realizó una composición musical netamente instrumental que posteriormente se convierte en Himno del Tolima primero por la importancia que tuvo este en el departamento como hombre de cultura, y segundo como dice la ordenanza para rendirle pleitesía y gratitud. El mito creado alrededor del Bunde tiene que ver con la concepción de una composición musical con letra cuando realmente las letras se reconocieron muchísimo después de su creación. Pero esto va más allá. Ante la búsqueda de identidad regional se vio en el Bunde de Castilla el icono del *Tolimensismo* (identidad Tolimense), por lo que significaba su autor en el Departamento haciendo de esta composición un modelo a seguir, y de alguna manera, aceptándolo como un aire propio de la región.

Estos procesos de identidad Nacional se vivieron a nivel de patria y región que según Peter Wade en *Music, Blackness and National Identity: Three Moments in Colombian History* (1998, pp. 1-9), explica como parte de la homogenización de las ideas de *nacionalismo*,

patria y modernidad. Cuando se analiza la relación entre identidad y música, siendo esta parte del reflejo de la sociedad sus costumbres y vivencias, Wade observa que la tendencia de la llamada *música nacional* y sus procesos de homogenización son una imposición hacia la construcción de patria realizada por la elite, o sea los músicos e intelectuales que hicieron parte del reflejo del ciudadano identificado con la republica: un burgués culto e ilustrado de raza blanca. Es así como el *Bunde Tolimense* se postula como un himno sin letra en el afán de convertirse en el icono del *Tolimensismo*, primero por ser Castilla su compositor y modelo del ciudadano culto y burgués, segundo por ser reflejo del arte musical de la región, impuesto por la elite de músicos e intelectuales de la época, y tercero, por la búsqueda de identidad musical como proceso de homogenización regional. Algo similar se vivió a nivel nacional en los procesos de construcción de patria a comienzos del siglo XX nombrando al bambuco como aire y danza nacional dentro de una nación centralista olvidándose de las músicas periféricas (Sánchez, 2009). El *Bunde Tolimense* realizó este mismo camino hacia la búsqueda de identidad regional.

El Himno del departamento del Tolima tuvo una gran difusión y popularización gracias a la imagen de Alberto Castilla, la fácil asimilación del colectivo a la música y el texto, y por las importantes versiones de diferentes agrupaciones emblemáticas departamentales como la Banda Sinfónica, estudiantinas, rondallas y duetos en los que se destacan Garzón y Collazos.

En la actualidad, y desde 1994, en el Espinal se celebra anualmente el *Festival Nacional del Bunde "Gonzalo Sánchez"*. Hecho que su-

mado al suceso histórico ya reseñado de la composición de Castilla, le ha ganado el título de *Tierra del Bunde*, Dentro de las actividades del concurso se otorga el premio de composición al mejor *bunde tolimense*, donde se le cataloga como un ritmo de la zona andina colombiana característico del Tolima Grande. Este premio usualmente queda desierto ante la ausencia de composiciones de este ritmo. Esta primera parte deja varios interrogantes que serán analizados en los siguientes apartes del ensayo en los que se quiere despejar interrogantes como: ¿Cuales son los rasgos y características musicales que definen un bunde tolimense?, ¿Dentro de los procesos de búsqueda y construcción de identidad nacional y regional, porque hay muchos bambucos y casi no hay bundes tolimenses?... O si cambiamos el enfoque de la pregunta, ¿Es realmente el *bunde tolimense* una aire o ritmo? Para comprender estos interrogantes es importante en primera instancia definir el significado y el origen de la palabra Bunde.

Bunde: crisol de significados

El termino *bunde* no hace parte del diccionario de la Real Academia de Lengua Española. A pesar de no tener una aceptación, esta palabra hace parte del lenguaje popular el cual es utilizado con diversos significados. Según Abadía (Abadía, 1994, p. 48) la palabra *bunde* etimológicamente proviene del término “*Bundas*” que es el nombre de un baile africano de Sierra Leona definido como “*wunde*”. Según esto, se concibe el origen de la palabra en lo africano por lo cual estaría relacionado con uno de los ritmos más representativos del litoral pacífico: El *bunde Chocoano*. Abadía lo define como “*cierto baile de negros*”, sin embargo va más allá y menciona que el bunde como danza no exis-

te, ya que es un ritual para un velatorio que se realiza ante la muerte de un infante y en la cual se canta un tipo de currulao denominado “*chigualo*”. Abadía agrega que en el Tolima el único aire conocido con este nombre es el del maestro Castilla y que corresponde a una composición única. Además agrega que el Bunde de Castilla se baila con coreografía de la guabina o del torbellino sin generar problema rítmico alguno.

José Ignacio Perdomo dentro del glosario folclórico de la Historia de la Música en Colombia (1980, p. 249), define al *Bunde Tolimense* como ritmo del Tolima que popularizó el ilustre artista Alberto Castilla. A pesar de estas definiciones usadas por Abadía y Perdomo, Blanca Álvarez en la Enciclopedia folclórica del Tolimense (1991, p. 303), lo especifica como “*un aire armonioso y señorial parecido a la Guabina*”. Según la misma autora, se relatan crónicas de que el primer bunde nació en el Espinal- Tolima en 1881, lleva por nombre “*Hacienda de Canastos*” y su creador fue Timoteo Ricaurte, quien se inspiró en el nombre de dicha hacienda para componerlo. Según Cesáreo Rocha (Perdomo, 1978), tradicionalmente en el Tolima, y dentro de la jerga local, la palabra *bunde* ha significado miscelánea de ruidos o mezcla desordenada de sones. Además agrega que cuando hay algarabía o desorden suele utilizarse el dicho *¡que es ese Bunde!* en referencia al caos. Otra acepción dentro de las costumbres tradicionales tolimenses, es utilizar este término cuando se pide a los músicos tocar o improvisar diferentes tonadas y ritmos. Rocha concluye que el bunde es “*anarquía melódica y es la síntesis del rumor de los llanos que aprisiona al campesino en su rondador elemental*”.

La definición de Rocha es reafirmada por Abadía (1975, p. 184) agregando que el *bun-*



Bunde tolimense: ¿ritmo o mito?

de es mescolanza y confusión. Este concepto es ratificado por Helio Fabio González (1986, p. 51) quien define el vocablo como desorden o mezcla de cosas inconexas, término utilizado en el Tolima en el siglo XIX como sinónimo de reunión o tertulia de baile sobretodo en los festejos de San Juan. Por último, concluye González que el bunde es una conjunción de compases de bambuco, vals, danza y pasillo.

En síntesis, el crisol de significados de la palabra de bunde es equivalente a la diversidad de conceptos que se puedan usar. Esta variedad hace que sea complejo hablar de este término de una manera absoluta, ya que el significado es usado dependiendo del contexto y una situación específica. Esta palabra es semejante a nuestra variedad racial, cultural y geográfica.

El mayor problema radica en las definiciones ambiguas encontradas sobre el *Bunde Tolimense* como aire o ritmo. Autores como Blanca Álvarez (1991) y Helio Fabio González (1986) lo describen como la mezcla de varios ritmos de la región andina en los cuales encontramos el bambuco, el pasillo, la guabina y la danza. Pero a pesar de estas definiciones no hay referencia alguna que describa a fondo los rasgos característicos y aspectos musicales de este ritmo desde un lenguaje técnico. Por el contrario es recurrente en varios autores describirlo desde una perspectiva narrativa a través de un lenguaje poético como es el caso de Cesáreo Rocha Castilla (Perdomo, 1978):

El Bunde es una amalgama de ruidos hechos melodía, y por eso en una misma pieza musical de tal estirpe, se perciben compases de bambuco, de valse, de danza y de pasillo, atados por los hilos armoniosos de un solo paisaje melódico recargado de matices. Tal, la razón para que el Bunde sea la canción folclórica por excelencia del Tolima. En la

letra del Bunde creado sobre la partitura del Maestro Castilla, danzan, vuelan, la candileja, los tunjitos, el Mohán, mandingas y otros mitos de los que ha creado la superstición indígena del pueblo del Tolima... cuya imaginación les da fuerza, vida y presencia de manera especial, en los melancólicos atardeceres del llano, a la hora en que las primeras sombras alargan el miedo y la superstición.

Muchos autores encontraron en este tipo de lenguaje poético una manera narrativa de describir un fenómeno específico, en este caso *El Bunde*. Aunque las descripciones narrativas son una importante fuente de referencia, generalmente tienden a la subjetividad por la falta de un lenguaje más técnico, preciso y crítico. Esto no es culpa de los historiadores de la época, ya que no tenían las herramientas epistemológicas adecuadas para abordar un objeto de estudio en este caso musical, campo de estudio de la musicología histórica, la cual se desarrollo muchísimo después de estas narraciones.

Ante la ambigüedad de definiciones alrededor del *Bunde Tolimense* como ritmo, sabiendo que es el de Castilla el más importante y popular sin tener otras referencias similares igual de importantes, se abren las siguientes interrogantes ¿cómo es posible que el Bunde de Castilla siendo una composición tan popular y emblemática no tenga otras composiciones equivalentes y similares? ¿Porque si hay muchos bambucos, pasillos, torbellinos, guabinas y solamente unos pocos bundes tolimenses? ¿Será factible que el *Bunde Tolimense* realmente no sea un ritmo, ni aire y ni mucho menos se pueda considerar un género musical? Es posible que, así como la palabra bunde defina algo confuso, estemos ante una confusión colectiva

acerca de la categorización del bunde como ritmo insigne del Tolima?.

Para poder abordar esta problemática es indispensable abordar analíticamente la partitura de Castilla, ya que como fuente primaria, es la que nos puede otorgar una visión más aproximada ante tantas preguntas.

Bunde tolimense: ¿ritmo o mito?

Una de las definiciones más recientes que se encuentran acerca del *Bunde Tolimense* la podemos encontrar en la cartilla del Ministerio de Cultura ¡Que viva San Juan, que viva San Pedro! (Rodríguez, Ordoñez & Torres, 2009,), donde se referencia lo siguiente:

El Bunde es otro de los géneros exclusivos del eje centro-sur. Su célula rítmica básica de acompañamiento se asemeja a la de la guabina y su estructura melódica contiene elementos rítmicos similares a los de la guabina, el pasillo y la caña. (p. 14)

Al catalogar el bunde como género musi-

cal, se le reconoce dentro de una categorización mayor de alguna característica musical, en este caso el ritmo. ¿Pero si se reconoce el *Bunde Tolimense* como un género musical dentro de la región como es posible que a diferencia de otros géneros similares como la *guabina* no haya sido tan popular? Esta pregunta nos abre otra inquietud y es el punto central de este discurso ¿Es realmente el *Bunde Tolimense* un ritmo? Para poder entender esta interrogante es importante realizar un análisis musical y descriptivo del *Bunde Tolimense* insignia, el de Castilla.

1. Forma: A nivel macro la composición de Castilla es una forma tripartita característica de muchos compositores de la primera mitad del siglo XX como Emilio Murillo y Pedro Morales Pino, entre otros. Este tipo de estructura formal consta de tres secciones temáticas, introducción y coda (similares en material temático):

Tabla 1. Forma tripartita del Bunde Tolimense

Sección	Compases	Material temático
Introducción	7	
A	12X2	
B	12X2	
C	16X2	
Coda	8	



Bunde tolimese: ¿ritmo o mito?

Es importante añadir que al finalizar las secciones A, B y C, se observa un pequeño ritornello instrumental que lo utiliza para regresar

al a la repetición de cada sesión o unir con la siguiente sección:

Fig. 1 Ritornello



2. Armonía: En el *Bunde* de Castilla se observa una armonía tonal basada en el enlace armónico I-IV-V, en donde no se encuentran rearmonizaciones, ni uso de dominantes secundarias, tonicizaciones o modula-

ciones. La elaboración armónica es muy sencilla desde el punto de vista estructural usando acordes tríadicos en estado fundamental y en primera inversión:

Fig. 2 Enlace Armónico del Bunde de Castilla



También es usual ver encadenamientos armónicos de la música popular, donde se in-

tercalan funciones armónicas de subdominante (ii), Tónica (I), Dominante (V) y Tónica (I):

Fig. 3 Encadenamiento armónicos

Para el compositor tolimense Luis Enrique Aragón Farkas (2010)¹, en Castilla podríamos encontrar una particularidad: Es el único compositor de música colombiana de la primera mitad del siglo XX que no realiza una sola modulación entre secciones. Compositores como Morales Pino y Emilio Murillo realizaban comúnmente este tipo de práctica, llevando a cabo modulaciones cercanas como es el caso de la relativa, submediante o cambio de modo entre la tonalidad paralela. Pero Castilla en sus composiciones no realiza ningún tipo de modulación, manteniendo la tonalidad axial durante la totalidad de la obra.

¹ Entrevista realizada por el autor del presente artículo al Compositor Luis Enrique Aragón Farkas acerca del bunde

3. Melodía: La bella melodía del Bunde Tolimense, está construida sobre una escala diatónica mayor. Durante toda la obra la melodía permanece intacta por alteraciones cromáticas. Una de las razones del porqué esta melodía es tan reconocible es su sencillez; en su simplicidad está su fortaleza, haciendo que el oyente la memorice y la identifique desde el primer momento en que la escucha. Ante la ausencia de modulaciones, la melodía gira alrededor de la tonalidad axial, donde predominan saltos consonantes hacia grados armónicos y movimientos melódicos por grados conjuntos, haciendo que sea fácil de entonarse, incluso para una persona sin instrucción musical.

Fig. 4 Línea melódica en el Bunde de Castilla

4. Ritmo: La base rítmica del *Bunde Tolimense* es similar en varios aspectos de acompa-

ñamiento a la observada en la guabina. El bajo marca el primer y tercer tiempo del



Bunde tolimense: ¿ritmo o mito?

compás de 3/4 mientras el acorde lo realiza sobre el segundo tiempo y la sincopa del

tercero. De esa manera se pueden observar dos planos rítmicos.

Fig. 5 Base rítmica en el Bunde de Castilla



Estos dos planos rítmicos que se repiten durante la mayor parte de la composición de Castilla, son análogos a la Guabina. Siendo así en cuanto al ritmo, no hay elementos que difieran en la manera de acompañar el bajo y la armonía. Por lo tanto, El *Bunde Tolimense* utiliza la misma base rítmica de la Guabina. Ahora si lo que identifica una composición a nivel rítmico es precisamente los instrumentos

que cumplen una función rítmico-armónica, ¿cómo se puede definir el Bunde Tolimense como un aire o ritmo si se acompaña como una Guabina? ¿Qué diferencia un Bunde respecto a una Guabina?

Según Rodríguez et al. (2009), la única diferencia La *Guabina* y el *Bunde Tolimense* es la acentuación que se produce sobre el segundo tiempo a nivel melódico:

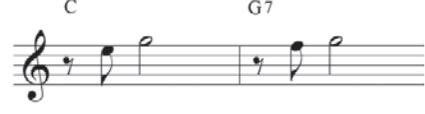
Fig. 6 Acento de segundo tiempo característico del Bunde



Pero Rodríguez va más allá y considera que melódicamente el *Bunde* se caracteriza por tener figuraciones de otros ritmos como el *pasillo* y la *caña*. Para este fin en la cartilla ¡que viva san Juan, que viva san Pedro! (2009) se analizó otro de los *Bundes Tolimenses* conocidos: *Noches*

del Tolima de José María Tena: Esta composición es similar a la de Castilla primordialmente en su forma tripartita y en el tratamiento rítmico de la melodía. Ahora si se comparan estas dos composiciones encontramos muchos puntos de convergencia:

Tabla 2. Comparativo entre los bundes *Noches del Tolima* y *Bunde Tolimense*

Sección	Ritmo característico en la melodía	Noches del Tolima (José M. Tena)	Bunde Tolimense (Alberto Castilla)
A	Guabina		
B	Pasillo		
C	Caña		

El primer punto de convergencia está en la sección A, donde es el acento agógico que ocurre en el segundo tiempo del 3/4 coincide en los dos bundes, siendo este punto de referencia para el acento prosódico del texto. En la sección B, no se puede observar alguna similitud, y menos poder caracterizar como pasillo, ya que tiene relación con la sección C, en

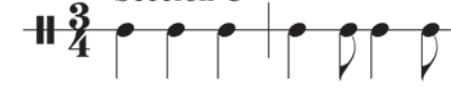
la que los dos Bundes coinciden en el patrón rítmico, que se escucha internamente en 3/4 y posteriormente en 6/8. A pesar de la analogía que realiza Rodríguez sobre este *Bunde* con la *Caña*, el segundo compás es distinto, ya que la caña es yámbica (corto-largo), mientras que el Bunde es trocaico (largo-corto) utilizando una negra y corchea.

Fig. 7 Célula característica de la Caña, en contraste con el motivo C del Bunde

Célula característica de la caña



Motivo Rítmico de la Sección C



Otra perspectiva, la cual difiere sobre la similitud del Bunde con la caña, la encontramos en el libro *Memoria de Cantalicio Rojas* (Galindo, 1994) en donde se expone de una manera concisa el golpe característico de la caña y su relación con la armonía. Este estudio permite

comprender que el cambio armónico de la caña en el compás de 3/4 es anticipado en el tercer tiempo sobre un acorde de dominante. Este rasgo característico del acompañamiento de la caña no se parece rítmicamente, ni armónicamente, al compuesto por Castilla en la tercera sección:



Bunde tolimense: ¿ritmo o mito?

Fig. 8 Características rítmicas y armónicas de la caña (Galindo, 1994)

TAMBORA

parche (3 6)

palo o guama

I V I V
Dm A7 Dm A7

Es muy complejo sacar conclusiones a partir de la melodía aislándola del acompañamiento, ya que es esta última la que define las características de un aire o ritmo. Este tipo de aislamiento ha creado una cierta cantidad de hipótesis alrededor de los ritmos utilizados por Castilla en la melodía en los que se incluyen *la danza, el bambuco, el pasillo, el torbellino, la caña y la guabina*. Si reconocemos el Bambuco como un género musical, veremos muchas variantes de figuración melódica. Pero si hay algo que define al bambuco de una manera genérica, es su forma de acompañamiento rítmico. En el sanjuanero, subgénero del bambuco, la melodía tiende a un patrón Yámbico (corchea-negra), siendo este el ritmo melódico predominante, mientras que en otros tipos de bambucos la característica melódica es lo que se denomina la *sincopa caudal* (Bernal, 2004), que es el silencio que ocurre sobre al acento métri-

co. Por lo tanto no se puede generalizar que un aspecto rítmico-melódico como el acento del segundo tiempo, es el que permite distinguir entre el bunde y la Guabina. De manera que ¿La guabina no tiene acento en el segundo tiempo? ¿O será que el bunde y la Guabina tienden a ser lo mismo?

Según Farkas (2010), La obra de Castilla, se concentra principalmente en los aires tradicionales más emblemáticos de la Bogotá de principios del siglo XX, ya que es allá donde recibe su formación musical al lado de reconocidos músicos como Emilio Murillo. Es por esto que el repertorio compuesto por Castilla es primordialmente basado en Pasillos y Guabinas. Al llevar estos imaginarios al departamento de Tolima, Castilla comenzó a utilizar elementos melódicos característicos de la región, mezclándolos de alguna manera con la Guabina que permaneció inalterable a nivel del acom-

pañamiento rítmico-armónico. Podríamos entonces concluir que el *Bunde Tolimense* no es propiamente un ritmo en sí mismo, sino una categoría perteneciente a la Guabina, con motivos rítmico-melódicos particulares y distintivos que son parte de la práctica musical de la región. Es por esto que, ante la ambigüedad de la definición como ritmo y aun como género, el Bunde Tolimense, emblema de la identidad regional, no ha tenido suficientes composiciones análogas o similares (A pesar del amplio catálogo compuesto por Gonzalo Sánchez), ni ha alcanzado los procesos de popularización como otros tipos de ritmos, donde el colectivo lo pueda identificar de manera precisa como un ritmo propio y autóctono, y diferenciarlo de otros como es el caso de la Guabina.

A pesar de que todos los argumentos presentados en este escrito puedan tener un contenido analítico y de alguna manera, polémico, el *Bunde de Castilla* permanecerá inmune e inmortal al tiempo, al espacio y al discurso, ya que ha sido y seguirá siendo el Himno del Tolima, símbolo de identidad regional y una de las más bellas composiciones de Música Colombiana que ha trascendido a nivel universal.

Será entonces la caña, cañita mestiza, india, del Tolima Grande.... ¿la tradición?

Bibliografía

- Abadia, G. (1975) *Compendio General del Folklore Colombiano* Editorial Universidad Nacional. Santa fe de Bogotá
- Abadía, G. (1994). *2.300 Adiciones al vocabulario Folklórico Colombiano*. Bogotá: Fondo de promoción de la cultura del Banco Popular.
- Abadía, G. (1995). *ABC del folklore Colombiano*. Bogotá: Panamericana Editorial.
- Álvarez, B. (1991). *Raíces de mi terruño*. Ibagué-Tolima: Imprenta Departamental.
- Aragón Farkas, L. E. (4 de Mayo de 2010). Entrevista acerca del Bunde. (S. Sánchez, Entrevistador)
- Aragón, F. A. *Cantares del Tolima*. Manizales: La Patria.
- Bernal, M. (2004). De el Bambuco a los Bambucos. *Anaisdo V Congreso LAS*. Colombia en 50 Canciones. (s.f.).
- Galindo, H. (1994). *Memoria de Cantalicio Rojas González, 1896-1974*. Ibagué: El Poira editores.
- González, H. (1986). *Historia de la música en el Tolima*. Ibagué: Fundación para el desarrollo de la democracia.
- Rodriguez, J. P. C. A. (2009). *¡Que viva San Juan, que viva San Pedro!*. Plan Nacional de Música para la Convivencia. Ministerio de Cultura. Bogotá.
- Perdomo, C. (1978). Taller de Música. *Primer Documento*.
- Perdomo, J. I. (1980). *Historia de la Música en Colombia*. Bogotá: Plaza y Janes.
- Sánchez, S. (2009). Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. *Música cultura y pensamiento*. Conservatorio del Tolima, Ibagué.
- Sitio Web de la Alcaldía de Ibagué*. (s.f.). Recuperado el 7 de Mayo de 2010, de http://www.alcaldiadeibague.gov.co/web2/joomla/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=16&Itemid=67
- Sitio web del Conservatorio del Tolima*. (s.f.). Recuperado el 7 de Mayo de 2010, de Conservatorio del Tolima: http://www.conservatoriodeltolima.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=106&Itemid=146
- Wade, P. (1998). Music, Blackness and National Identity: Three Moments in Colombian History. (C. U. Press, Ed.) *Popular Music*, Vol. 17, No. 1, 1-19.



Debussy: otro camino al atonalismo

Debussy: otro camino al atonalismo

Adrián Camilo Ramírez*

(Fecha de recepción junio 2010; fecha de aprobación septiembre 2010)

Resumen. El *atonalismo* como ruptura de característica música tonal occidental es el tema del presente ensayo. A partir de algunos puntos de referencia histórica desde la Escuela de Manheim, la evolución y declive de la forma sonata, el papel revelador de Wagner, para centrar el foco en la obra de Claude Debussy, analizando los elementos constitutivos de su propuesta sonora, que con la ruptura de los convencionalismo de la morfología europea, la liberación del sistema mayor - menor de la música de occidental, y el aprovechamiento de recursos inspirados en culturas musicales como el *gamelán*, daría inicio al impresionismo, una de las más originales corrientes creadoras, que influenciaría, a los compositores de música occidental del siglo XX.

Palabras clave: Impresionismo- Armonía impresionista- Claude Debussy- Estética francesa comienzos siglo XX

Abstract. The subject of this essay is the atonalism as a breaking of the tonal Occidental music . From some points of historical reference from the School of Manheim, the evolution and decline of sonata form, the revealing role of Wagner, to center the focus on the work of Claude Debussy, analyzing the elements of the proposal score, which with the breaking of the conventions of the European morphology, release of the larger system - under Western music, and use of resources inspired by the *gamelan* musical cultures, would give birth to Impressionism, one of the most original creative currents, that would influence, to Western composers of the twentieth century.

Key words: Impressionism-Harmony-Claude Debussy Impressionist Aesthetic early twentieth century French

* Músico con énfasis en dirección de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente se desempeña como docente del área de teoría de la música en el Conservatorio del Tolima. adrian.ramirez@conservatoriodeltolima.edu.co

Introducción

Durante más de dos siglos la música de occidente estuvo anclada fuertemente en la cultura austrogermana. Desde la Escuela de Manheim¹ empieza a vislumbrarse una nueva manera de concebir la organización de las áreas tonales a partir de la forma sonata. Es natural que sea la forma sonata la más refinada manera de estructurar, no por moda de los compositores que recibieron el impulso imaginativo del barroco tardío, sino por el proceso dialéctico que esta implica, en la contraposición de dos áreas tonales diferentes que hacen de blanco y negro dentro de una escala de grises. Así que el bitematismo alcanza su apoteosis en los clásicos, su agonía en los románticos y la defunción en los impresionistas².

Es cierto que el tonalismo siguió siendo el lenguaje los compositores del siglo XIX y que la forma sonata fue la mejor plataforma donde se ensambló el pensamiento musical del momento. Sin embargo, el pensamiento armónico tomaría un rumbo definitivo que también afectaría la morfología musical. El hecho de que para los compositores ningún intervalo se empezara a considerar disonante y que ya no fuera indispensable la resolución de la disonancia en una consonancia es muestra del nuevo camino que se empezó a abrir, dejando rezagada la antigua tonalidad, por lo menos como se concebía hasta finales del aquel siglo.

1 Escuela de composición alemana del s. XVIII.

2 El impresionismo fue un movimiento estilístico tanto en la música como en la pintura gestado en Francia a finales del siglo XIX y principios del XX, cuyo objetivo principal era el de buscar el color tímbrico y las impresiones sonoras más que la búsqueda de estructuras formales o morfológicas tales como la sonata y la sinfonía. En la pintura, fue una reacción ante el academicismo férreo de la Escuela Francesa de Bellas Artes. Los pintores impresionistas se preocuparon más por captar la incidencia de la luz sobre el objeto que, por la exacta representación de sus formas.

Richard Wagner³ en gran medida alentó la búsqueda del nuevo camino a lo impensable: el *atonalismo*. El famoso acorde de Tristán aún hoy se considera como un baluarte de los adelantos musicales de occidente, pues plantea un serio problema de análisis armónico del cual se han escrito innumerables teorías formuladas a partir de las posibilidades armónicas y contrapuntísticas (Abromont, 2005). Desde ese instante el horizonte compositivo sería el más amplio y divergente, pero traería consigo una dificultad, al menos para los analistas teóricos, a saber, el abandono de las armonías funcionales. Esto no quiere decir que de repente y de manera abrupta se dijo adiós al sistema tonal, más bien, que la riqueza de los acordes enarmónicos, como los de sexta aumentada, harían parte del nuevo repertorio armónico del sistema vigente. Fue un proceso casi intermitente que finalmente llevó al adiós definitivo del sistema tonal con músicos como: Schoenberg, Berg y Webern, quienes eran los compositores de la segunda escuela de Viena⁴.

Por otro lado en Francia, Claude Debussy⁵ forja su propia senda y un íntimo lenguaje armónico que en principio le debió en gran medida a Wagner, pero que con el tiempo recibiría influencias de los nacionalistas rusos⁶, en

3 Famoso compositor alemán (1813-1883), orquestador innovador y armonizador vanguardista conocido por sus óperas en grandes formatos instrumentales. Su lenguaje ultracromático influyó en los compositores de la segunda mitad del s. XIX como Bruckner y Debussy. También se le conoció como político extremista por su participación en la revolución alemana de 1848.

4 Escuela de composición formada a comienzos del s. XX. Haydn, Mozart y Beethoven pertenecen a la primera Escuela de Viena.

5 Compositor francés (1862-1918), impulsor del estilo impresionista en música.

6 Compuesto por *el grupo de los cinco*: Musorgsky, Balakirev, Cui, Korsakov y Borodin.



Debussy: otro camino al atonalismo

especial de Musorgsky⁷, para proseguir hacia su personal y distinguido color impresionista. A continuación se analizan los más destacados aportes de Debussy a la armonía del siglo XX,

⁷ Compositor ruso (1839-1881). Usó sucesiones acordes de cuatro notas que compartían el mismo tritono, lo cual dio a Debussy el ejemplo para buscar en los enlaces por terceras el color de inestabilidad tonal típicos de su obra.

particularmente en la música para piano, sin que ello signifique que su música sinfónica no tenga tesoros por explorar, otorgando uno de los más valiosos adelantos en la verticalidad sonora a los compositores del siglo XX, y que ha dado pie a la temática del presente artículo: *Debussy: otro camino al atonalismo*.

(Reducción)
Langsam und schmachtend

Ejemplo 1. Wagner, *Tristán e Isolda* (acorde polémico)

El acorde de *Preludio a la siesta de un Fauno*

De la misma manera en que Wagner impactó con el primer acorde de *Tristán*, Debussy debió causar no menos polémica entre sus contemporáneos con la aparición del primer acorde de *Preludio a la siesta de un Fauno*. Lo novedoso de este acorde no es en sí su estructura sino el manejo inusual: aparece como un acorde semidisminuido no dominante sobre $A\#$

(o pudiera verse también como un acorde menor con sexta agregada sobre $C\#$), sin antecedente alguno y como una pincelada armónica que divaga en la tonalidad de E . Es típico que de ahora en adelante nos encontremos con una interpretación armónica desde el punto de vista colorístico. Los acordes son tratados por Debussy como entes individuales y no como parte de un encadenamiento típico tonal, es decir sin resolver obligatoriamente las disonancias.

(Reducción)

Ejemplo 2. Debussy, *Preludio a la siesta de un Fauno*

Paralelismo de acordes

Alejándose de las normas estrictas de la armo-

nía aprendida en el Conservatorio de París, para Debussy los acordes pueden sucederse

uno a otro con la absoluta libertad del compositor (De la Motte, 1989, 254), no existen prohibiciones por el paralelismo de los acordes menores y mayores, por el contrario el efecto es

animador e inspira un juego de juglares como en el siguiente ejemplo. Lo importante es la sonoridad, el fin, no el quebrantamiento de las reglas fijadas.



Ejemplo 3. Debussy, *Preludio 12, Libro I*⁸

8 Debussy compuso 24 preludios para piano divididos en 2 libros. Los preludios fueron titulados originalmente en francés al final de cada partitura. En este artículo se hace referencia a ellos por el libro al que pertenecen y el número interno del preludio.

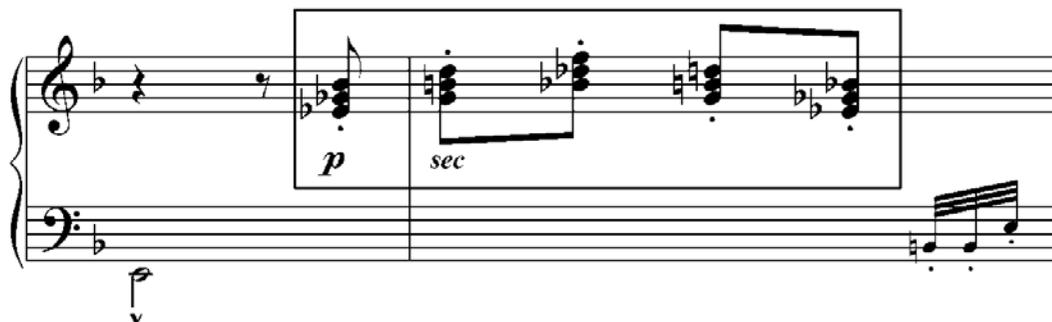
Relación de tercera cromática (mediante cromática)

Este tipo de manipulación de las relaciones armónicas (De la Motte, 1989,55) ya tenía un protagonismo importante en la música de Franz Schubert⁹. Debussy aprovecha a lo largo de toda

su obra esta herencia romántica que, por lo tanto, es un manejo diferente de la tonalidad. No hay bitonalismo ni atonalismo en Debussy, hay una excelente tonalidad mimetizada por los artificios del enlazamiento de los acordes a distancia de tercera, bien mayor, bien menor.

9 Compositor austriaco (1797-1828). El primer movimiento de su quinteto para cuerdas op. 163, D956, es un magnífico ejemplo de

las relaciones de tercera cromáticas. Véase del compás 58 al 84.



Ejemplo 4. Debussy, *Preludio 6 Libro II*

Acorde de novena

La debilidad funcional es la norma. Este acorde no se resuelve, juega un papel de color

dentro de la paleta armónica y es quizás uno de los más típicos en el lenguaje del impresionismo, debido al uso frecuente en otros composi-

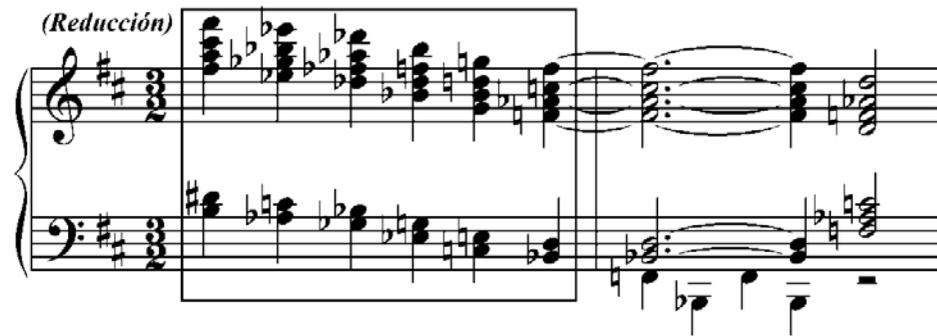


Debussy: otro camino al atonalismo

tores como Maurice Ravel¹⁰. La séptima siem-

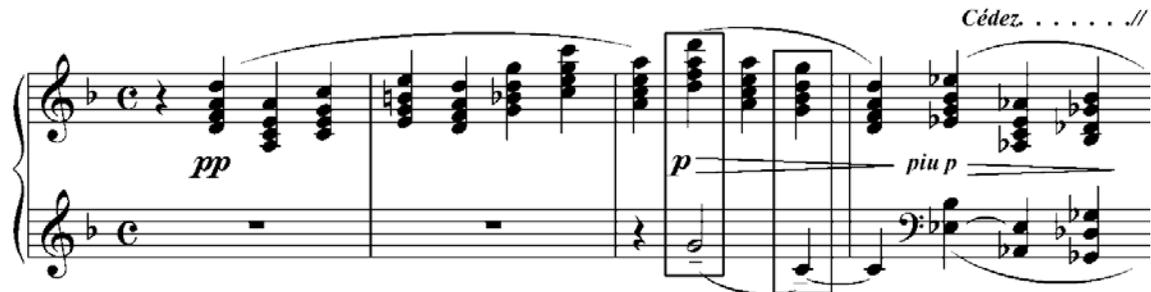
pre es menor y la novena mayor: V⁹. También se puede encontrar uno tras otro, sin más que la revelada y misteriosa bruma armónica producida por los paralelismos.

¹⁰ Algunos consideran impresionista a este compositor francés al igual que Debussy. Gran parte de los procedimientos armónicos expuestos en este artículo fueron también usados por Ravel.



Ejemplo 5. Debussy, *Nocturnos, I Nubes*

O bien de manera más sutil en un contexto modal:

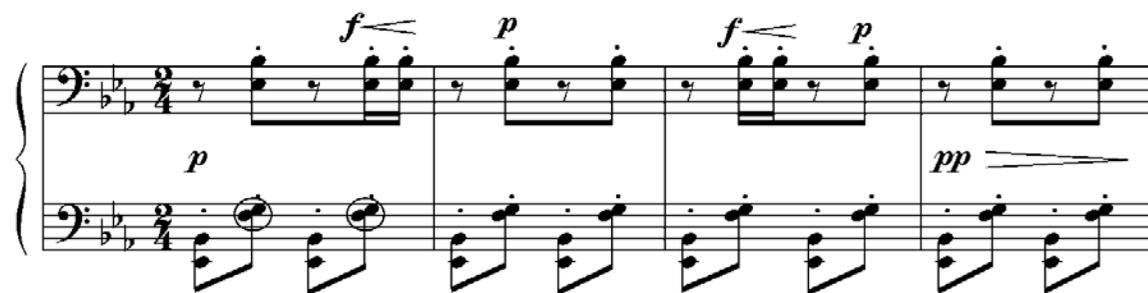


Ejemplo 6. Debussy, *Preludio 10 Libro II*

Notas agregadas

Naturalmente este procedimiento es novedoso por cuanto se pintan las armonías con la disonancia de la segunda (mayor preferiblemente). Es más importante mostrar instantes, que procesos para la estética de la música de Debussy. El hecho de agregar una nota a un acorde que

es estable, no le resta dicha estabilidad, por el contrario le oscurece el contorno perfecto de su naturaleza y lo realza como foco de expresión a la manera de broma musical. Este es el efecto conseguido por el color de las segundas: el acorde de E_b se oscurece con el F agregado en la mano izquierda.



Ejemplo 7. Debussy, *Children's Corner Golliwogg's cake walk*

Tónica disonante

Para compensar el efecto de estática armónica de este tipo de conducciones de los acordes y al faltar con claridad el ancla de las cadencias auténticas, Debussy hizo uso de las cadencias plagales

en repetidas oportunidades. Además presentó las tónicas exquisitamente coloreadas con disonancias como la sexta mayor, séptima mayor, octava o novena aumentadas. Aquí se muestran las tónicas más usuales con sus respectivas disonancias:



Ejemplo 8. Tónicas disonantes más usuales en el impresionismo (sobre C)

En el caso siguiente, la disonancia de la tónica está como una séptima menor $D_b-B\sharp$ (escrita enarmónicamente), como una novena

aumentada $D_b-E\sharp$ y como una octava aumentada $D_b-D\sharp$



Ejemplo 9. Debussy, *Preludio 3 Libro II*

Este es el análisis de la verticalidad sonora: La tónica puede ser un acorde con novena alta o, una tónica con tercera natural y tercera bemol en el primer caso del ejemplo 10. En el

segundo caso la tónica podría entenderse con fundamental original y octava aumentada o como una tónica con novena disminuida.



Debussy: otro camino al atonalismo



Ejemplo 10: *Tónica disonante en el preludio 3 Libro II*

Tonos enteros

En la exposición Universal de París de 1889, Debussy absorbe las nuevas sonoridades armónicas resultantes de las escalas traídas por el gamelán¹¹ de Java junto con la absoluta igualdad

11 Orquesta de instrumentos típicos del sudeste asiático (especialmente placas) cuya característica es la superposición de notas en dos escalas *Slendro* y *Pelog*, en que la primera intenta dividir la octava en cinco intervalos iguales. Al variar la afinación de las placas no se pueden escribir en notación occidental ((Sharma,2006,62)

de cada sonido en el contexto musical. El hecho de que no haya jerarquías claras en la armonía de la música de Java impresiona y alimenta la creatividad del compositor. Si bien es cierto, la escala de tonos enteros es demasiado limitada por la proporción de un tono entre cada sonido, lo que no permite más tensiones que las propias de la escala. Sin embargo Debussy encuentra óptimo el empleo de esta escala por la encrucijada que representa el infinito círculo de seis sonidos.



Ejemplo 11. Debussy, *Images Libro II núm. 1*

La escala puede ser traspuesta una sola vez. En el ejemplo anterior se observa que el

contrapunto es la llave para evitar caer pronto en la monotonía.



Ejemplo 12. Escala de tonos enteros en *Images Libro II núm. 1*

Pentafonismo

Las escalas exóticas también hacen parte del catálogo de los impresionistas. (Kotska, 1990) Debussy supo aprovecharlas en el contexto tonal para dar un aire de oriente a su música. El japonismo¹² invadió a Europa y el nervio asiáti-

co aportó un aire de frescura a las artes del viejo continente (Károlyi, 2000) La ausencia de semitonos en la escala pentatónica sirvió como base para el color delicado y simple, cristalino y etéreo de la música de Debussy; en pocas palabras: una fantástica herramienta para exponer el simbolismo mediante los sonidos.

12 Fenómeno que consistió en la difusión de la cultura y el arte japonés a fines del s. XIX



Ejemplo 13. Debussy, *Arabesco I*

La escala pentatónica sobre E se entrelaza en un fragmento totalmente tonal, pero bellamente decorado; el D# del segundo compás

confirma la intención de fusionar el oriente con el occidente...el resultado de la séptima mayor con la línea del bajo, un delicado color pastel.



Ejemplo 14. Escala pentatónica del *Arabesco I*

En el siguiente ejemplo Debussy evoca con el registro grave del piano el paso del elefante asiático y con la mano derecha imita las percusiones de tipo xilófono de los game-

lans (Abromont, 2005). No es difícil imaginar cómo la canción de cuna cierra lentamente los ojos del elefante hasta el sueño profundo.



Ejemplo 15. Debussy, *Children's Corner Jimbo's Lullaby*

Acordes por quintas abiertas

Los paralelismos de intervalos perfectos son

una herencia del período medieval, una remembranza del *organum paralelo*. Debussy los



Debussy: otro camino al atonalismo

utiliza con frecuencia en su obra para piano. La sonoridad es vacía pero extrañamente apropiada dentro del contexto en que el compositor la usa. Basta con mirar las páginas de *Children's*

Corner o los *Epigraphes Antiques* para encontrar la sucesión de quintas paralelas que ponen con maestría el sello *pour Debussy*. Un verdadero retorno al pasado remoto.



Ejemplo 16. Debussy, *Epigraphes Antiques*, núm. V Clusters¹³

13 Palabra inglesa que traduce al español: grupo o ramillete y que en música se refiere a racimos de notas tocados simultáneamente produciendo una saturación armónica que resulta de la cercanía de las frecuencias de cada uno de los sonidos que lo componen. En el piano se pueden lograr con la palma de la mano, el antebrazo, el puño o la combinación de éstos sobre las teclas negras y blancas al mismo tiempo.

La sonoridad de los *clusters* es un poco más agresiva que la de los acordes con notas agregadas. La superposición de las segundas es un avance en el esquema armónico de Debussy. Un paso que, consciente o inconscientemente, seguirían compositores algo posteriores como Bartók¹⁴ o Ives¹⁵. En el caso de Debussy no es-

tán claramente sistematizados los acordes de este tipo, como en el caso de Cowell¹⁶, pero de por sí la meta sonora fue alcanzada por el francés en *Ondine* (ejemplos 17-19), del segundo libro de Preludios para piano.

En *Three Places in New England* (para orquesta) se pueden encontrar densos bloques sonoros a manera de clusters.

14 Béla Bartók, compositor húngaro (1881-1945) En el vol. VI de *Mikrokosmos* (para piano) n. 142 y n. 144 se pueden apreciar algunos clusters.

16 Henry Dixon Cowell, compositor estadounidense (1897-1965). En 1912 compuso *The Tides of Manaunaun* (para piano), obra en la que utiliza clusters ejecutados con el antebrazo.

15 Charles Ives, compositor estadounidense (1874-1954)

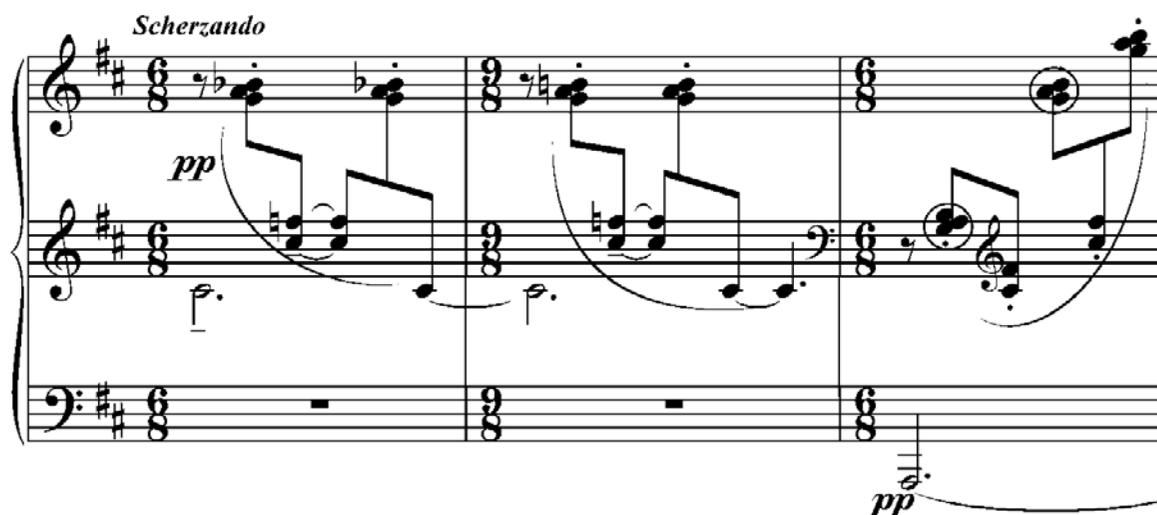


Ejemplo 17. Debussy, *Preludio 12 Libro II*

Quedan resumidas las verticalidades de la siguiente manera:



Ejemplo 18. Clusters en *Preludio 12 Libro II*



Ejemplo 19. Debussy, *Preludio 12 Libro II*

¡Plus allant!

Debussy logró liberarse de la poderosa influencia de los compositores austrogermanos y darle a Francia un lugar importante en la historia de la música universal. Su más sublime visión de la sonoridad, la intimidad de sus argumentos y la liberadora manera de conducir los acordes son para el presente un insondable tesoro de investigación. La figura de este poeta musical contribuyó en gran medida a la paulatina desaparición del sistema mayor-menor (Károlyi, 2000, 50); heredó a occidente una nueva forma de escribir para los instrumentos ya existentes; se permitió tomar elementos de otras épocas y de otras culturas; y al final rompió con el convencionalismo de la morfología de los europeos.

Podría decirse que no hay intención compositiva en el s. XX que no tenga sus más

profundas raíces en el estilo impresionista, en especial en el estilo de Debussy. Ahora es posible emprender el camino que este comenzó en su día, buscar un sonido propio y degustar de la más exquisita música secular de occidente. Ahora es tiempo de decir *¡Plus allant!*

Bibliografía

- Abromont, C. (2005) *Teoría de La Música una Guía*, Fondo de Cultura Económica, México DF,
- Debussy, C. (1983) *Three great orchestral Works*, Dover Publications Inc, New York,
- _____ *Images I und II*, Henle Verlag, München, 1989
- _____ *Douze Études pour Piano*, Editions Durand, Paris, 1916
- De la Motte, D. (1989) *Armonía*, Editorial Labor S.A., Barcelona,



Debussy: otro camino al atonalismo

Grabner, H. (2001) *Teoría general de la música*, Ediciones Akal, Madrid,

Károlyi, O. (2000) *Introducción a la música del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid.

Kotska, S. (1990) *Materials and techniques of twentieth-century Music*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1990

Persicheti, V. (1985) *Armonía del s. XX*, Real Musical editores, Madrid.

Piston, W. (1991) *Armonía*, Editorial Labor S.A., Barcelona,

Sharma, E. (2006) *Músicas del Mundo*. Editorial Akal. Madrid

INFORMES DE INVESTIGACIÓN



Análisis bibliométrico de los Trabajos de Grado de la Licenciatura en Música del Conservatorio del Tolima (2008-2010)

Andrea Hernández Guayara*

(Fecha de recepción junio 2010; fecha de aprobación octubre 2010)

Resumen. Este artículo expone los resultados del análisis bibliométrico realizado a 27 trabajos de grado de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima. En él se determinaron las dinámicas y apuestas metodológicas desarrolladas en estos trabajos, y su contribución al desarrollo musical local. Asimismo, se identificó el número de estudiantes que ejecutaron el proyecto, directores que los dirigieron, los autores más citados, la línea de investigación institucional a la que pertenece cada trabajo y herramientas o instrumentos utilizados para la recolección de la información. Estos datos fueron documentados en una ficha de análisis en formato Excel. El análisis permitió constatar que la dinámica investigativa en los últimos años se ha fortalecido, gracias a la puesta en práctica de estrategias propuestas en el Conservatorio para cualificar la investigación formativa en el nivel de pregrado. Esto ha llevado a la consolidación de trabajos de grado de mayor de calidad en su contenido, y diseño respecto a trabajos realizados antes de 2008.

Palabras Claves: Análisis bibliométrico – Trabajos de grado – Investigación formativa en el Conservatorio del Tolima– Enfoques de investigación – líneas de investigación

Abstract. This article presents the results of bibliometric analysis of 27 theses or dissertations from the Faculty of Education and the Arts, Conservatory of Tolima. It identified the dynamics and methodological stakes developed in this work and its contribution to local music. Moreover, we identified the number of students who carried out the project directors who directed them, the most cited authors, the research institution to which each job belongs tools or instruments used to collect information. These data were documented on a form of analysis in Excel format. The analysis helped to confirm that the dynamics of

* Licenciada en música del Conservatorio del Tolima. Docente asistente del área de investigación de la Facultad de educación y Artes del Conservatorio del Tolima. Estudiante de Maestría en Docencia de la Universidad de la Salle. andrea.hernandez@conservatorio.edu.co

research in recent years has been strengthened, thanks to the implementation of strategies proposed in the Conservatory to qualify formative research on the undergraduate level. This has enabled us to consolidate higher grade work quality in content and design with respect to work performed before 2008.

Key Words: Bibliometric analysis - Jobs grade - Research training at the Conservatorio del Tolima-Research Approaches - Research lines

Introducción

La investigación formativa tiene por objeto desarrollar herramientas que le permitan al estudiante adquirir competencias básicas en investigación, con las cuales pueda desarrollar su trabajo de grado. También, busca contribuir al desarrollo local y regional, con el estudio de problemáticas específicas que se presentan en estos contextos. De igual manera, "... en la investigación formativa se aprende a experimentar el placer de saber más" (Hernández S.f pp184), mediante el desarrollo teórico del tema de investigación y la construcción de conocimiento generado a partir de la inmersión en el campo.

Es por esto que, las universidades se implican en procesos de investigación formativa, pretendiendo generar un conocimiento pertinente al ámbito social y cultural en el que están inmersas. La calidad de estos procesos se mide por él número de investigadores, tanto docentes como estudiantes que conforman grupos de investigación, su reconocimiento ante Colciencias, la participación en redes de investigación y por la producción constante de materiales fruto de los proyectos de investigación.

Las instituciones de educación superior que ofertan programas de licenciaturas en artes conforman grupos de investigación que también están sometidos a estos parámetros de calidad. A pesar de ello, la investigación formativa en estos pregrados es poco allanado, se hace

necesario entonces, que docentes y estudiantes se vinculen al diseño de proyectos de investigación, pues sin ellos no se propondrían nuevas visiones de la enseñanza y quehacer artístico. (Barriga, 2009).

Preocupada por alcanzar estos niveles de calidad en la formación en investigación, la institución de educación superior Conservatorio del Tolima, ha desarrollado procesos de investigación formativa con estudiantes de octavo, noveno y décimo semestre de la Licenciatura en música, los cuales han ejecutado importantes proyectos de investigación, de corte pedagógico, histórico y musicológico.

Con el fin de establecer las dinámicas y apuestas metodológicas que se desarrollaron en estos trabajos, la evolución del proceso formativo en investigación e identificar su contribución al desarrollo local, se propuso desarrollar un análisis bibliométrico de los trabajos de grado de los años 2008, 2009 y semestre A de 2010.

Los estudios bibliométrico permiten hacer seguimiento a la producción científica en las instituciones de educación superior. Es un método analítico que utiliza la estadística descriptiva, el análisis multidimensional y las representaciones gráficas para medir el desarrollo de las ciencias. Es de gran utilidad para la presentación y desarrollo de políticas para el fomento de la investigación formativa, puesto que en sus resultados se puede observar sobre



Análisis bibliométrico de los Trabajos de Grado de la Licenciatura en Música del Conservatorio del Tolima (2008-2010)

qué se investiga, se describen las actividades de los investigadores, las innovaciones y tendencias de estudios realizados en una disciplina determinada. (Jiménez, 2004)

En el ámbito de la educación musical, son pocos los estudios bibliométrico que se encuentran. Uno de ellos fue realizado por María del Mar y Jesús Pérez Ceballos, quienes analizaron artículos sobre investigación en educación musical encontrados en la Base de datos ERIC. Su principal objetivo fue la identificación de trabajos de investigación que contribuyeran a la mejora en la fundamentación teórica de los trabajos de investigación en educación musical, los diseños de investigación y actualizar la bibliografía existente. (Mar y Pérez, 2008).

1. Estructura Investigativa del Conservatorio del Tolima

El Conservatorio del Tolima es una Institución de Educación Superior, que oferta los programas de Licenciatura en Música y Maestro en música. Su interés primordial es “... *promover el desarrollo musical y artístico de la región y del país, mediante la formación, investigación, producción, difusión artística y labor pedagógica que garantizan la innovación y la transformación de la institución*”. (PEI, 2010) En este sentido, propende por una educación basada en el reconocimiento de la integralidad humana, la valoración por el arte y el desarrollo de competencias profesionales e investigativas.

En el programa de Licenciatura en música, con más de 10 años de funcionamiento, se han realizado importantes esfuerzos para desarrollar con los estudiantes, procesos en investigación formativa, que se consolidan al ejecutar su Trabajo de Grado, considerado por la institución, como el “*resultado del proceso formativo*

en pregrado, desarrollado por el estudiante desde las competencias en investigación, sobre los campos de dominio que el programa ha definido para su formación profesional. Puede ser de carácter musical, pedagógico, académico, artístico, o de extensión a la comunidad, acorde a las líneas de investigación de la institución.”.¹

Este proceso comprende varias etapas: en la primera, el estudiante debe conocer e identificar diversos métodos de investigación y con ello, proponer en la cátedra de metodología de la investigación un anteproyecto. En la segunda, se diseñan las herramientas e instrumentos para la recolección de los datos y se realiza el trabajo de campo, que es asesorado por un director (a) en la asignatura de trabajo de grado I; y finalmente, en la tercera, se elabora el informe de investigación en la cátedra de trabajo de grado II.

Como paradigma de investigación, la institución ha adoptado el enfoque postpositivista, que surge como modelo alternativo al positivismo, para la investigación en ciencias sociales. Tiene como fin construir conocimiento a partir de la experiencia vital de los sujetos investigados, permitiendo que el investigador indague”... *en escenarios naturales usando métodos cualitativos, que dependen de la generación emergente de datos y haciendo del descubrimiento una parte esencial del proceso de indagación.* ² Con ello, se rompe la barrera entre el investigador e investigado y se establecen relaciones que conducen al investigador a comprender el contexto investigado, desde la interpretación y análisis de los datos,

¹ Tomado del manuscrito no publicado del acuerdo que reglamenta los trabajos de grado de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima. Al momento de realizar este análisis se encontraba en proceso de aprobación por parte del Consejo Académico.

² Tomado de : <http://www.revista.unam.mx/vol.5/num1/art1/art1-2b.htm>

sin el ánimo de predecir o generalizar resultados. (Vasilachis, 2006)

La institución a partir del año 2004 viene desarrollando estrategias para mejorar el desarrollo de los procesos investigativos cuyos objetivos son responder a las demandas que en investigación le exige la sociedad y la nación, y optimizar la calidad de la formación musical ofrecida a la comunidad estudiantil. Para ello, se concibieron escenarios institucionales, elementos epistemológicos y estéticos que permitieron iniciar el camino hacia fortalecimiento la dinámica investigativa en la institución. (PEI, 2010)

Las principales estrategias desarrolladas se orientaron a:

1. Generar políticas y estructura organizacional para realizar investigación en la institución,
2. vincular trabajos de investigación de pregrado a los grupos de investigación y las líneas de investigación institucionales, y
3. fomentar la divulgación y fortalecer las redes de investigación. (PEI, 2010)

En la siguiente tabla se establecen las estrategias y acciones desarrolladas por la institución en pro de la construcción de una comunidad investigativa más sólida.

Tabla 1 Ejes estratégicos para el desarrollo de la investigación. Extractado del Proyecto Educativo Institucional (PEI) del Conservatorio del Tolima.

Eje estratégico	Acciones	Nivel alcanzado de cumplimiento
Política y estructura organizativa institucional para investigación	Reformar el Reglamento de grado, vinculando actividades de investigación e innovación	Documento de propuesta elaborado. Pendiente de aprobación por el Consejo académico y Directivo.
	Reformar el Reglamento General de investigación (Acuerdo 013 de 1999)	Documento de propuesta elaborado por el comité de investigaciones y aprobado por el Consejo Directivo según Acuerdo 008 del 27 de noviembre de 2009.
	Continuar la dinámica de trabajo del Comité de investigación y trabajos de grado.	Plan de Acción 2010 por el Comité.
	Vincular la institución a la plataforma Scienti de Colciencias	Aval institucional en InstituLac. Grupo de investigación avalado en GrupLac.
Fomentar y fortalecer las redes de investigación	Vincular trabajos (proyectos de investigación y procesos formación en investigación) en redes de investigación a nivel nacional.	Existe convenio con el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional, la Universidad del Valle, la Universidad de Antioquia y EAFIT.
Aumentar el número de docentes y estudiantes vinculados a procesos y grupos de investigación	Asignar tiempos para investigar a profesores del Conservatorio del Tolima vinculados a proyectos de investigación. Generar espacios de discusión, capacitación y entrenamiento en temas referentes al proceso de investigación. Fortalecer los semilleros de investigación en la institución	Se contrató un asesor externo, se designó un profesor de tiempo completo como coordinador de investigación, una profesora de medio tiempo y dentro de la asignación académica se destinaron horas a los docentes vinculados a proyectos de investigación.



Análisis bibliométrico de los Trabajos de Grado de la Licenciatura en Música del Conservatorio del Tolima (2008-2010)

Divulgación de resultados	<p>Crear el fondo editorial institucional.</p> <p>Publicar con fondos de la institución, materiales que resulten de proyectos de investigación, una vez sean arbitrados por pares externos.</p> <p>Publicar la revista de investigación del Conservatorio del Tolima.</p>	<p>Publicación del libro “Mujeres en la historia de la música del Tolima” del docente Humberto Galindo Palma.</p> <p>Edición de la Revista de la Facultad “Música, Cultura y Pensamiento”.</p>
Cohesionar el proceso de formación en investigación a nivel de pregrado y su vinculación con los grupos de investigación y las líneas de investigación.	<p>Cohesionar y continuar el proceso de formación en investigación en los diferentes pregrados.</p> <p>Reconocer las modalidades de grado que involucran a diferente nivel la evaluación de competencias en investigación.</p> <p>Vincular trabajos de grado a proyectos de investigación liderados por profesores de la institución y vinculados a la línea de investigación institucional.</p>	<p>Existen 23 trabajos de grado, anexos al Proyecto Institucional de Investigación “Historia y Patrimonio del Conservatorio del Tolima”.</p>

2. Metodología

Para efectuar el presente análisis bibliométrico se consultaron 27 trabajos de grado desarrollados durante el año 2008 al primer semestre de 2010; distribuidos de la siguiente manera: 16

del año 2008, 9 del 2009 y 2 que fueron ejecutados en el semestre A de 2010.³

³ Estos documentos reposan en la biblioteca de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima

Tabla 2. Trabajos de grado por rango de año.

Año	Nº T
2008	16
2009	9
2010 (Semestre A)	2
Total general	27

En ellos se identificó la línea de investigación, metodología y herramientas o instrumentos utilizados para la recolección de los datos. Se efectuó lectura del marco referencial (antecedentes y marco teórico), para reconocer los autores más citados; y se consideraron aspectos como el número de estudiantes que ejecutaron el proyecto y directores que los asesoraron.

Estos datos fueron documentados en una

ficha de análisis en formato Excel que contiene los siguientes campos: Signatura topográfica (código alfanumérico que le fue asignado en la biblioteca para su localización física), año de publicación, autor (es), número de estudiantes, título, número de páginas, línea de investigación, metodología, herramientas/instrumentos de investigación y director (a).

Tabla 3 Campos de consulta

Signatura topográfica	Año de publicación	Autor (es)	Número de estudiantes	Título	Número de Páginas	Línea de investigación	Metodología	Herramientas/ instrumentos de investigación	Director (a)
-----------------------	--------------------	------------	-----------------------	--------	-------------------	------------------------	-------------	--	--------------

3. Análisis de Datos

A partir de los datos recogidos en la tabla Excel se procedió a realizar el análisis de los datos teniendo en cuenta los siguientes las siguientes categorías: línea de investigación, número de estudiantes que realizaron los trabajos de grado, directores (as), autores más citados, metodología y herramientas para la recolección de los datos. A continuación se presentan los resultados que arrojó este análisis.

3.1. Líneas de Investigación

El Conservatorio del Tolima cuenta con cuatro líneas de investigación que pretenden responder a las necesidades, políticas, objetivos y enfoques de la institución. Ellas son: Música vernácula, Historia y tradición institucional, Música y Pedagogía e Innovación curricular

En la primera se busca reconocer los aspectos y actores que tipifican la música propia de la región, la etnomusicología, el folclor y la música popular. En la segunda, se pretende documentar, a manera de estudio de caso, la historia del Conservatorio del Tolima, con el ánimo de ser enseñada y divulgada en otras regiones del país y centros de educación musical. En la tercera, se tiene por objeto investigar sobre nuevas posturas metodológicas para

formación musical. En la cuarta, se pretende identificar elementos que permitan dinamizar y mejorar la propuesta curricular de la institución. Dentro de ella, también se han realizado propuestas que tiene como fin el desarrollo de planes de curso y proyectos curriculares para el área de música en otras instituciones.

Se encontró que de los veintisiete trabajos de grado consultados diez pertenecen a la línea de música vernácula. En ellos se resalta la historia de vida y aportes musicales de músicos de la región Tolima-Huila; así como, se documenta el proceso de edición de obras de compositores representativos de la música vernácula y se caracterizan grupos musicales y de festivales de música colombiana.

En cuanto a las demás líneas, ocho de los veintisiete trabajos pertenecen a la línea de música y pedagogía. En ellos se desarrollaron propuestas metodológicas musicales adaptadas a contextos específicos. En cuando a la línea de investigación historia y tradición institucional se realizaron cuatro trabajos de grado en donde se resalta la vida y aportes pedagógicos que realizaron importantes pedagogos musicales a la institución.

En la siguiente tabla se registraron las líneas de investigación y el número de trabajos de grado realizados en cada una de ellas.



Análisis bibliométrico de los Trabajos de Grado de la Licenciatura en Música del Conservatorio del Tolima (2008-2010)

Tabla 4 Líneas de investigación

Línea de Investigación	N° T
Música Vernácula	10
Música y pedagogía	8
Historia y tradición del Conservatorio del Tolima	4
No registra	4
Innovación curricular	1
Total general	27

3.2. Número de Estudiantes que realizaron Trabajos de Grado

Como se puede observar en la siguiente tabla durante el 2008, 2009 y 2010 se generó una tendencia a realizar trabajos de grado en gru-

pos. Esto se dio en parte como estrategia institucional para mejorar la calidad de los trabajos realizados por los estudiantes, con mayor pertinencia para el ámbito educativo y cultural.

Tabla 5 Número de estudiantes que realizaron los trabajos de grado

Número de estudiantes	N° T
1	8
4	8
3	7
2	4
Total general	27

3.3. Directores

Los directores (as) de trabajos de grado son docentes de la institución quienes tienen como función orientar a los estudiantes para que estos precisen los objetivos del trabajo de grado, tracen y desarrollen las tareas necesarias para su ejecución. De igual manera proponer alternativas de solución a diversas dificultades teóricas, metodológicas y administrativas que se presenten en el desarrollo de la investigación. También de entregar informes en los cuales evalúe y califique el desempeño de los estudiantes. Estos

informes deben ser socializados en las sesiones del comité de investigación.⁴

Los directores que han estado vinculados con los procesos de investigación formativa durante los tres últimos años son: Humberto Galindo Palma, Beatriz Hernández Quintero, Andrea Hernández Guayara, Luz Alba Beltrán, Miguel Ángel Carrión y Néstor Guarín Ramírez.

En la siguiente tabla se especifican el número de trabajos dirigidos por cada uno de los directores o directoras antes mencionados.

⁴ Tomado del manuscrito no publicado del acuerdo que reglamenta los trabajos de grado de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima. Al momento de realizar este análisis se encontraba en proceso de aprobación por parte del Consejo Académico.

Tabla 6 Directores de trabajos de Grado

Director (a)	N° T
Humberto Galindo Palma	10
Beatriz Hernández Quintero	9
Andrea Hernández Guayara	4
Luz Alba Beltrán	2
Miguel Ángel Carrión	1
Néstor Guarín Ramírez	1
Total general	27

3.4. Autores Citados

Para establecer el número de autores más citados en los veintisiete trabajos de grado consultados, se registraron en un archivo Excel los autores y sus obras citadas. En él se manejaron cuatro ítems: autor, año de publicación, título de la obra citada y número de trabajos. Los criterios que se tuvieron en cuenta para la elección de los autores fue el número de citas realizadas por los ejecutores del proyecto en el marco referencial y sus referencias en la bibliografía.

Se encontró que los autores más consultados en los trabajos de cuyo tema fue la música

folclórica, el desarrollo de metodologías novedosas para el desarrollo de la enseñanza musical y los de corte histórico fueron Guillermo Abadía Morales, Octavio Marulanda, Javier Ocampo López, Humberto Galindo Palma, Carlos Orlando Pardo y Héctor Villegas Villegas. En lo concerniente al desarrollo de la metodología de investigación el texto más citado fue el de Juliet Corbin y Amsel Straus.

En la tabla que se presenta a continuación se relaciona específicamente el autor, su obra y el número de trabajos en los que se encontró.

Tabla 7 Autores más citados

Autor	Año de publicación	Título	N° T
Abadía Morales, G.	1991	Instrumentos del folclor Colombiano. Bogotá: LFAS Producciones editoriales	1
	1973	La música Folclórica Colombiana. Dirección de divulgación de cultura. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Panamericana editores	1
	1986	Música Llanera Colombiana. Bogotá: Centro Colombo Americano	1
	1991	Instrumentos musicales del folclor colombiano. Bogotá: Fondo de promoción de cultura del banco popular	1
	1986	ABC del folclor Colombiano Bogotá: panamericana	2
	1979	Compendio General del Folclor Colombiano. Bogotá: Instituto colombiano de cultura	6
Total			12



Análisis bibliométrico de los Trabajos de Grado de la Licenciatura en Música del Conservatorio del Tolima (2008-2010)

Marulanda Octavio	1995	Juegos infantiles Folclore y educación. Bogotá: Andrés Bello	1
	1984	Folclor de Colombia. Bogotá: Arte editorial.	4
Total			5
Ocampo López Javier	1970	El folclor y sus manifestaciones en las supervivencias música en Colombia ediciones Tunja : Ediciones La rana águila	1
	1984	Música y folclor de Colombia Bogotá Plaza y Janes editoriales	3
	1984	Las Fiestas y el Folclor en Colombia. Medellín: El Ancora Editores	4
	1970	El folclor en la música Colombiana. Tunja: Ediciones La rana y el águila.	1
Total			9
Pardo, Carlos Orlando	1997	Itinerario de una Hazaña. Historia del Conservatorio del Tolima. Bogotá: Pijáo Editores	1
	2007	Manual de historia del Tolima. Tomo III. Ibagué: Pijao Editores	1
	2002	Músicos del Tolima siglo XX	3
		Protagonistas del Tolima Siglo XX. Ibagué- Bogotá: Pijao editores	4
Total			9
Villegas, Villegas H	1962	Reseña Histórica del Conservatorio del Tolima. Bogotá :Contraloría General del departamento	1
	1986	La tierra el Hombre y el corazón. Ibagué: Litográfica Atlas	1
	1986	Testimonio sobre el Tolima. Ibagué: Editorial Atlas	2
Total			4
Galindo Palma, Humberto	1993	Memoria de Cantalicio Rojas. Ibagué: El Poirá	4
Corbin Juliette & Strauss Anselm	2002	Bases de la investigación cualitativa 2002 Medellín: Editorial universidad de Antioquia	4

3.5. Metodología de Investigación

En los 27 trabajos de grado se evidenciaron dos tendencias en los enfoques de investigación, la cualitativa y la musicológica. El primero se presentó en los trabajos de grado relacionados con temas como aportes musicales de compositores, pedagogía y didáctica musical. El segundo, en trabajos cuyo interés es más relacionado con aspectos teórico-práctico musicales.

El uso del enfoque cualitativo apunta a un interés institucional por desarrollar procesos

investigativos que se relacionen con el ámbito en el cual se desenvuelve el estudiante y le permita conocer su realidad y entenderla a fondo, para que pueda transformarla.

Como se establece en la siguiente tabla, los métodos más utilizados en el enfoque cualitativo se encuentran la historia de vida y el estudio de caso. En menor proporción se desarrollaron trabajos etnográficos, históricos –documentales y de investigación acción (I A).

Tabla 8 Metodología utilizada en los trabajos de grado

Metodología	N° T
Cualitativa - Historia de Vida	9
Cualitativa	4
No registra	4
Cualitativa - Estudio de Caso	3
Cualitativa - Empírico Analítica	2
Cualitativa - Etnográfica	2
Cualitativa - Documental	1
Cualitativa - I A	1
Musicológica	1
Total general	27

3.6. Herramientas para la recolección de los datos

En cuanto a la recolección de los datos, se evidenció la utilización en mayor medida de la entrevista cualitativa, seguida del registro fotográfico, audiovisual, análisis de documentos, diarios de campos, revisión documental y la observación. De igual manera, se puede establecer que estas no fueron utilizadas de manera sistemática en un solo proyecto, si no en varios,

puesto que estaban directamente relacionadas con las necesidades de cada proyecto y su metodología de investigación. Es decir, según se requiriera, en un mismo trabajo se puede encontrar que los estudiantes realizaron entrevistas, desarrollaron diarios de campo y llevaron registro fotográfico.

En la tabla que se encuentra a continuación, se establecen las herramientas y el número de trabajos en los que se hallaron.

Tabla 9 Herramientas o instrumentos para la recolección de los datos

Herramienta o instrumento	N° T
Entrevista	19
Registro fotográfico	8
Registros audiovisuales	8
Análisis de documentos	8
Diario de campo	7
Revisión documental	5
Observación	4

4. Conclusiones

La investigación formativa en el Conservatorio del Tolima en lo corrido de los últimos tres años ha desarrollado importantes procesos que aportan a la sociedad que está inmersa con

conocimiento importante y pertinente en los campos pedagógico e histórico, desde la documentación de los procesos musical generados en la institución, la cual lleva más de 100 años formando músicos y docentes musicales, así



Análisis bibliométrico de los Trabajos de Grado de la Licenciatura en Música del Conservatorio del Tolima (2008-2010)

como el reconocimiento de la labor realizada por músicos de la región y sus aportes al desarrollo musical de la misma. También, se han realizado importantes herramientas para la enseñanza musical infantil que pueden ser consultadas por estudiantes, docentes y egresados de la institución.

Con ello, se generó una dinámica investigativa más fuerte en la institución consolidando trabajos de grado mayor de calidad en su contenido que los realizados en años anteriores. De igual forma, esto se debe a la puesta en práctica de estrategias propuestas en el Conservatorio para la mejora de la investigación formativa en el nivel de pregrado.

Se pudo constatar que las apuestas metodológicas son acordes con las políticas e intereses investigativos de la institución. Cabe señalar que con la apertura y desarrollo de nuevo programas la institución deberá abrir nuevas líneas de investigación en las cuales se pueda acoger los intereses y expectativas de los estudiantes.

Es importante que la institución divulgue los alcances de los proyectos de investigación formativa, pues en ellos se concentran los esfuerzos de toda una comunidad educativa, por desarrollar procesos investigación en pro del reconocimiento de su realidad social y cultural.

Bibliografía

- Ávila Quevedo, F, Londoño Ospina, D, Martan Carranza, F & Nieto Niño, E. (2008). *Portafolio pedagógico musical para el grado primero de primaria a partir de experiencias pedagógicas en la Institución Educativa Liceo Nacional de Ibagué – Tolima*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- Angarita García, F, Bonilla Acosta, J, Tierradentro Céspedes, L & Rodríguez Valverde, Wilson Fermín. *Vida y obra del compositor tolimense José Faxir Sánchez Vargas*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- Ayala Hernández, M. (2009). *Manual para la conservación y mantenimiento del archivo musical del compositor Álvaro Ramírez Sierra*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- Bahamón Martínez, R (2008). *Aporte al proceso de organización sistematizada del material documental de la musicoteca del Conservatorio del Tolima: Clasificación y catalogación de la música para orquesta sinfónica*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- Bernal Samudio R, Moreno Osorio I & Vargas Martinez J. (2010). *El juego y la ronda como herramientas lúdicas para el mejoramiento de la educación musical en la escuela: una propuesta en el aula*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- Bonilla Charry, A, Rodríguez Sierra, J, Artunduaga, K & Murillo Sandoval, L. (2009). *Medardo Puyo Yasnó y su aporte al acervo musical plateño*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- Bonilla Orjuela, D, González Rivera, D, & Pinto Mera, J (2008). *Caracterización de las agrupaciones musicales vigentes en la ciudad de Ibagué, participantes en el Festival Nacional de la Música Colombiana en los años 2003 a 2007*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- Bueno Sierra, L & Sánchez Cifuentes, E. (2008). *Reconocimiento a la labor docente e instrumental en el campo artístico del maestro Jaime Cuéllar en el Conservatorio del Tolima*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.

- Calderón Sarmiento, R (2008). *Aporte de elementos para la estimulación de la inteligencia musical, a partir de los lenguajes artísticos en edades tempranas (5 a 6 años)*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- Canizales Cartagena, L (2008). *Caracterización de las actividades culturales desarrolladas en la Institución José Joaquín Flórez Hernández*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- Capera Chilatra, G, Murcia Suárez, M, Góngora, D & Ruiz Orjuela, I. (2009) *Gonzalo Sánchez, símbolo musical de la tierra del bunde*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- Carrero Ospina, O, Ceballos Prada, I, Hernández Andrade, O, & Rubio Gómez, J. *Edición de once obras del compositor Álvaro Ramírez Sierra*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- Castro Turriago, H, Ninco Villanueva, J, & Mendoza Prieto, A (2008). *Legado musical del compositor tolimense Luis Enrique Aragón Farkas*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- Castro Turriago, J & Molina Molina, O (2009). *Breviario histórico "Festival Nacional de la Música Mangostino de Oro" en Mariquita Tolima desde 1996 a 2009*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- Conservatorio del Tolima (2010). Proyecto Educativo Institucional. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Granada Bermúdez, M & Vallejo Vargas, V (2008). *"Leamos y entonemos": Análisis y sistematización al material didáctico del compositor Tolimense Daniel Oviedo Galeano*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- Gómez Sánchez, J (2008). *Organización sistematizada del material musical para bandas musicales utilizando como aporte la clasificación, catalogación y sistematización en la musicoteca del Conservatorio del Tolima*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- Güiza Hernández, M, Bautista Suárez, S & Luna Gómez, M (2009). *Vida y trascendencia pedagógica y musical del director artístico, maestro Vicente Sancho Sanz, en el Conservatorio del Tolima*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- Gutiérrez Chica Y, Navarro Restrepo O & Uribe Franco Y. (2010) *Música identidad y valores éticos en la sede Jorge Quevedo Velázquez de la institución educativa Germán pardo García de Ibagué*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- León Chacón, J, Váquiro Alfonso, M, Munar Sinesterra, F, Díaz Riaño, A. (2008). *Transcripción y edición en formato digital de algunos manuscritos del compositor Álvaro Ramírez Sierra*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- Linares Benavides, C, Ibarra Rivera, L, Barrero Ortiz, J, Herrera Gómez, E (2008). *Registro de Modificaciones en las manifestaciones musicales presentes en el Torneo Internacional del Joropo en el período comprendido entre 1999 y 2007*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- Motta Marín, A, Alférez Velásquez, D, Camargo Salazar, J & Sánchez Rodríguez, S. (2009) *José Ignacio Camacho Toscano: legado artístico y musical de un maestro para el Tolima*. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.
- Orozco Reinoso, A, Villar Herrera, J & Cavides Valencia, J. (2009). *Aporte educativo del maestro Alberto*



Análisis bibliométrico de los Trabajos de Grado de la Licenciatura en Música del Conservatorio del Tolima (2008-2010)

De La Roche al desarrollo musical y cultural del municipio de Mariquita, Tolima. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.

Rincón Rodríguez, F & Llanos Franco, D. (2008). *Diseño de la cátedra "Folclor musical de Colombia" a partir de la plataforma virtual Moodle, para la licenciatura en música de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima.* Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.

Rivas Quijano, D, Millán, A & Espinosa, H. (2008). *Amina Melendro de Pulecio: Historia de vida.* Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.

Triana Salinas, A (2008). *Bienal Pensamiento reflexivo en torno de la música: Seminario Filosofía taxativa de la música Ibagué Ciudad Musical de Colombia.* Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.

Toro Montenegro, J. (2008). *Aporte al proceso de organización sistematizada del material documental de la musicoteca del Conservatorio del Tolima: Clasificación y catalogación de la música de cámara.* Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.

Trujillo Pineda, H. (2008). *Descripción de acciones pe-*

dagógicas artísticas orientadas a la sensibilización musical de un adolescente con limitaciones auditivas. Trabajo de grado no publicado, Facultad de Educación y Artes, Conservatorio del Tolima.

Cibergrafía

Barriga Monroy M (2009). *La investigación en educación artística: Una guía para la presentación de proyectos de pregrado y postgrado.* Disponible en: Revista El artista <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3206685>. Consultado el 28 de marzo de 2010.

Galera Núñez, M & Pérez Ceballos (2008). *La investigación en Educación Musical en la base de datos ERIC.* Disponible en: Revista Electrónica LEEME –Lista Electrónica Europea de Música en la Educación-. <http://musica.rediris.es>. (2008) Consultado 23-marzo-2010

Jiménez E, (2005). *Análisis bibliométrico de tesis de pregrado de estudiantes venezolanos en el área educación: 1990-1999.* Disponible en: http://www.rieoei.org/inv_edu31.htm. Consultado: 20 marzo 2010

Hernández, A. (2003) *Investigación e investigación formativa.* Revista Nómadas. Fundación Universidad Central. Santafé de Bogotá. Disponible en: <http://www.ucentral.edu.co/NOMADAS/nunme-ante/16-20/PdfsNomadas%2018/17-investigacion.PDF>



Convocatoria de publicación

Música, Cultura y Pensamiento

Revista de Investigación musical de la Facultad de Educación y Artes del
Conservatorio del Tolima, Vol. 1 No. 3. 2011

Convocatoria de publicación

La Revista *Música, Cultura y Pensamiento* del Conservatorio del Tolima es una publicación anual que busca divulgar resultados de investigaciones y recoger reflexiones en torno a la música, derivadas de procesos de investigación de la comunidad académica, artística y científica a nivel regional, nacional y mundial. La revista está abierta a las comunidades de especialistas en campos musicales del mundo, interesados en presentar sus artículos a consideración. *Música, Cultura y Pensamiento* es una revista de corte expositivo argumentativo, que incluye artículos científicos, reflexiones teóricas sobre problemas o temas particulares, desarrollos históricos, informes de investigación, artículos cortos, aplicaciones pedagógicas y didácticas de la música, obras artísticas y musicales, entrevistas, ponencias, reseñas y traducciones. Se publicarán preferiblemente, los siguientes tipos de documentos:

Artículo de investigación científica y tecnológica: que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos de investigación.

Artículo de reflexión: que presenta resultados de investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, 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 publicadas, 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 publicarán: **Artículos cortos, Reportes de caso, Revisiones de temas, Cartas al editor, Traducciones, Documentos de reflexión no derivados de investigaciones, Reseñas bibliográficas**, según clasificación de Publindex-Colciencias, y resúmenes de trabajos de grado y de tesis de postgrado en las áreas estéticas, artísticas, musicales, históricas y culturales.

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 históricas, productos de trabajos musicológicos de campo, o como productos de creación de compositores colombianos en relación a reflexiones de la estética y lenguaje musical.

Proceso para la publicación del artículo

1. Las propuestas deben enviarse a la dirección postal o correo electrónico que aparece al final de esta convocatoria: Conservatorio del Tolima, Decanatura de la Facultad de Educación y Artes; Revista *Música, Cultura y Pensamiento*, con una carta dirigida a la directora de la revista, Dra. Luz Alba Beltrán, en la que certifique que todos los autores

del trabajo están de acuerdo con someter el artículo a consideración del comité editorial. Además, en la carta remitora se deben incluir los datos personales de cada uno de los autores, como: nacionalidad, escolaridad, correo electrónico, teléfonos para su ubicación o dirección postal.

Música, Cultura y Pensamiento

Revista de Investigación musical de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima, Vol. 1 No. 3. 2011 y filiación institucional, o en su defecto, la dirección de la página Web donde pueden ser consultados.

2. El artículo debe llevar la información de clasificación de la topología del artículo según lo establecido por la Revista y la especialidad del tema tratado.
3. El artículo debe hacerse llegar en medio magnético (formatos CD, DVD), dos copias impresas a la oficina de la Revista y enviarse al correo electrónico de la revista musicaculturaypensamiento@conservatoriodeltolima.edu.co, en formato RTF (93, 97 o XP), así como todas las informaciones gráficas o de imágenes en los programas originales de Excel o Corel 9 o superior); o en los formatos gráficos JPG o TIFF. Gif, o BMP. Las imágenes o partituras en los programas originales de Excel, Corel, pdf. o Finale (Versión 2009 o anteriores). El disco debe estar debidamente marcado con el nombre del artículo. La información de texto, gráficos e imágenes deben ser presentados a una sola tinta.
4. Deben ser artículos 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).

5. 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 Consejo Editorial para su publicación.
6. A la versión final del artículo, revisada por los autores después del proceso de evaluación, se le debe anexar una carta en la cual se exprese que todos los autores del artículo están de acuerdo con la publicación y divulgación electrónica del mismo, y se responsabilizan por su contenido.

Contenido

Para ser considerado cualquier artículo por el Comité para su posible publicación en la Revista *Música, Cultura y Pensamiento* del Conservatorio del Tolima, debe contar con los siguientes componentes:

Título, autores (apellido, nombre, institución, correo electrónico del autor para correspondencia); palabras o frases claves (cinco según las categorías de la Nomenclatura Internacional de la UNESCO); resumen (en el idioma original y en inglés, con una máxima extensión de 250 palabras); introducción; desarrollo (en caso de un artículo de investigación incluirá metodología, resultados y análisis de los mismos); conclusiones y bibliografía (según las normas APA). Las notas al artículo se presentarán al final del mismo y antes de la bibliografía.

Se exige que las *referencias bibliográficas* en todos los artículos se incluyan al final del artículo ordenadas alfabéticamente y señalándolas dentro del documento. Las normas básicas exi-



Convocatoria de publicación

gidas para la estructura de esta bibliografía, se pueden interpretar en los siguientes ejemplos, sólo se debe hacer referencia de la bibliografía mencionada en el interior del artículo:

Artículos de revistas: Apellidos, 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 Salgar, Oscar (2007) Música de marimba y poscolonialidad musical. *Revista Nómadas*, No. 26, 58 – 62

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

González, F. (1998). La violencia política y las dificultades de construcción de lo público en Colombia: una mirada de larga duración. En: F. Arocha y M. Jimeno (Eds). *Las violencias: inclusión creciente* (pp. 309 – 330). Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas – Universidad Nacional.

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

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

Hennion, Antoine. (2002). *La pasión musical*. Barcelona. Editorial Paidós

Informes: Conservatorio del Tolima - Decanatura de la Facultad de Educación y Artes
Carrera 1 Calle 9 No. 1-18 Teléfonos: +57(8) 2618526 - 2639139 Fax: +57(8) 2615378 - 2625355

Internet: Apellido, Nombre (Año). *Título*. Recuperado el día del mes, año, dirección electrónica.

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

Presentación de los artículos

La extensión máxima del artículo propuesto debe oscilar entre 3.500 y 8.000 palabras incluyendo tablas y gráficas las cuales deben ser incluidas en el texto del artículo. Las fotografías, tablas y figuras siempre deben ser referenciadas en el texto del artículo. Las fotografías, tablas y figuras han de procesarse como objetos, realizados teniendo en cuenta que la revista se imprime a blanco y negro. Preferiblemente se debe adjuntar un archivo que contenga estas imágenes en sus programas originales en alta resolución, con el fin de evitar problemas de visualización en la publicación.

Público al que se dirige

La Revista se dirige a comunidades dedicadas a la actividad e investigación científica y tecnológica; a músicos, artistas y docentes universitarios.

Plazo

Las inscripciones estarán abiertas desde el 1 marzo de 2011 hasta el 15 de junio de 2011.

