



La Escuela de Música de Ginebra: proceso pedagógico en cuerdas pulsadas

David Stiven Patiño Gomez

Universidad del Valle

Facultad de Artes Integradas

Buga

2019



La Escuela de Música de Ginebra: proceso pedagógico en cuerdas pulsadas

David Stiven Patiño Gomez

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de Licenciado en Música

Director de trabajo de grado

Jaime Andrés Ruíz García

Universidad del Valle

Facultad de Artes Integradas

Buga

2019

Dedicatoria

A mis padres, quienes han apoyado gran parte del camino académico y personal. Aquellos que me enseñaron que lo más importante es la humanidad y estar a servicio de ella misma.

Agradecimientos

Agradezco enormemente a Dalia Conde, Hernando Cobo “Cobito” y Luis Rivera, los cuales acogieron mi proceso musical como si fuera un hijo más de la Fundación Canto por la Vida (Escuela de Música de Ginebra); de igual manera, al engranaje docente de esta misma.

A la Universidad del Valle, Sede Buga, y todo el cuerpo docente por su comprensión ante el proceso individual.

RESUMEN

La siguiente investigación presentará una sistematización de experiencia sobre el proceso pedagógico de cuerdas pulsadas que realiza la Escuela de Música de Ginebra (EMG), Valle del Cauca, Colombia, la cual lleva 24 años de experiencia en educación musical con énfasis en Música Andina Colombiana (MAC); cabe resaltar que el engranaje docente ha compartido con figuras representativas de la MAC, permitiendo la continuación de la identidad de sonoridades que son heredadas por medio de la tradición oral. La investigación se realizó con la metodología de investigación propuesta por Hernández, Fernández y Baptista (2010), utilizando la metodología cualitativa y, como herramientas de recolección de información, el trabajo de campo y la observación no participante directa. Las fuentes de información fueron revistas, tesis de pregrado, tesis de postgrado, entrevistas y análisis realizado a partituras.

Los resultados de la investigación arrojan qué características pedagógicas conforman el proceso musical de la EMG, específicamente la metodología, la cual está destinada a la enseñanza de las cuerdas pulsadas; por este motivo, se decide dividir la investigación en tres capítulos. El primero es identificar componentes históricos que impactan sobre el proceso: la educación musical, la MAC, el Festival Mono Núñez (FMN) y los periodos temporales de la EMG; el segundo tiene como objetivo analizar las influencias metodológicas directas e indirectas, determinando las características que ha adquirido de cada una; para el tercero, se describe el proceso pedagógico en cuerdas pulsadas.

Palabras clave

Música Andina Colombiana, cuerdas pulsadas, pedagogía, metodologías.

Tabla de contenido

Introducción	1
1. Capítulo I.....	4
1.1 Descripción histórica:	4
1.1.1 Bogotá, Colombia.....	4
1.1.2 Valle del Cauca - Colombia	6
1.1.3 Ginebra a partir de la mitad del siglo XX:	6
1.1.4 División geográfica	7
1.2 Instrumentos representativos de la Música Andina Colombiana (MAC)	8
1.2.1 La Bandola	8
1.2.2 El Tiple.....	11
1.2.3 La Guitarra	12
1.3 Festival Mono Núñez en Ginebra.....	13
1.4 La Música Andina Colombiana (MAC)	16
1.4.1 Corrientes musicales delegadas por antecesores:	17
1.4.2 Trio Típico Colombiano.....	18
1.5 La educación musical en Ginebra	19
1.5.1 Los tres periodos por los que pasó la EMG.....	20
2. Capítulo II.....	23
2.1 Tipos de modelos de acción didáctica	24
2.2 El método y las metodologías.....	26
2.3 Relaciones directas e indirectas.....	28
2.3.1 Relaciones directas	28
2.3.2 Relaciones indirectas.....	30

2.4 La Escuela de Música de Chicoral	31
3. Capítulo III	33
3.1 Propuesta pedagógica de la EMG	33
3.2 Diseño curricular de la EMG (Fundación Canto por la Vida)	33
3.2.1 Tres componentes:.....	34
3.2.2 División de ciclos:	35
3.3 El guitarrillo	36
3.3.1 Estructura del guitarrillo:	36
3.3.2 El guitarrillo como metodología de la EMG	37
3.3.3 La cartilla de iniciación al guitarrillo “Cuerda Pa’ Cantar”	40
3.4 Pedagogía de la EMG en los niños	44
3.5 Clase por tipo de cuerdas	45
3.5.1 Clases de Guitarra	47
3.5.2 Clases de Tiple	48
3.5.3 Clases de Bandola	49
3.6 Pre-orquesta típica de cuerdas	51
3.6.1 Serie de ejercicios didácticos	53
3.6.2 Obras que se emplean en la Pre-orquesta	55
3.7 La diversificación instrumental.....	57
3.8 Orquesta Típica de Cuerdas de Ginebra (OTCG)	58
3.8.1 Tratamiento y consideraciones para los arreglos de las distintas voces de la Bandola descritos por Luis Fernando Rivera Cobo	60
3.8.2 Escritura especial para atender las necesidades individuales de cada niño que pasa por el proceso de cuerdas pulsadas.....	60
3.9 Requisitos para ser docente de la EMG.....	65

4. Conclusiones	68
5. Referencias bibliográficas	70
6. Anexos	75

Tabla de Figuras

Figura 1. La Bandola.....	8
Figura 2. El Tiple.....	11
Figura 3. La Guitarra.....	12
Figura 4. Trío Típico Colombiano.....	18
Figura 5. Dalia Conde Libreros.....	21
Figura 6. Comparación entre la escuela tradicional y la escuela nueva.....	25
Figura 7. Diseño curricular de la Fundación Canto por la Vida (EMG).....	35
Figura 8. Guitarrillo.....	36
Figura 9. Ensamble de Inicial I.....	39
Figura 10. Ensamble de inicial I.....	39
Figura 11. Cuerda Pa’ Cantar. Cartilla de iniciación al Guitarrillo.....	41
Figura 12. Catalina Amortegui, posición de Do mayor y Re mayor.....	42
Figura 13. Dalia Pazos.....	45
Figura 14. Clase de guitarra.....	47
Figura 15. Clase de tiple.....	48
Figura 16. Clase de bandola.....	49
Figura 17. Método para el aprendizaje de bandola por Diego Estada Montoya.....	50
Figura 18. Pre-orquesta típica de cuerdas de Ginebra.....	52
Figura 19. Serie de ejercicios didácticos N. 1.....	53
Figura 20. Serie de ejercicios didácticos N. 3.....	54
Figura 21. Los pajaritos vuelan.....	55
Figura 22. Pre-orquesta, sección de guitarras y guitarrillos.....	56

Figura 23. Luis Fernando Rivera y la banda.....	58
Figura 24. La vencedora”, parte A.....	61
Figura 25. La vencedora”, parte B.....	62
Figura 26. Torbellino N.1. Voz del primer guitarrillo.....	63
Figura 27. Torbellino N.2. Voz del segundo guitarrillo.....	63
Figura 28. Luis Fernando Rivera y la OTCG.....	64
Figura 29. Ideales pedagógicos de la EMG.....	66
Figura 30. Esquema de todo el proceso en cuerdas pulsadas de la EMG.....	67

Tabla de Anexos

Anexo 1. Entrevista n. 1. Luis Fernando Rivera Cobo.....	75
Anexo 2. Entrevista n. 2. Dalia Pazos.....	95
Anexo 3. Entrevista n. 3. Gustavo López.....	104
Anexo 4. Autorización de imágenes recolectadas en la EMG.....	124

Introducción

La Escuela de Música de Ginebra (EMG) es conocida a nivel nacional por la enseñanza musical en el ámbito de cuerdas pulsadas y la utilización de la Música Andina Colombiana (MAC) para este fin. Está ubicada en el Valle del Cauca, Ginebra, lo cual permitió ser permeada por la historia musical de Colombia y la definición de la MAC. Hoy en día cuenta con 24 años de experiencia educativa y cumple como referente cultural a nivel del país; surge entonces una pregunta ¿qué pedagogía utiliza la EMG en el proceso de cuerdas pulsadas?

Entre los textos encontrados, referentes a la educación musical impartida en la EMG para responder esta pregunta, están: Solano (2009), Solano (2017) y Aldana (2018), mas no se logra responder en su totalidad, estos textos, por su tipo de enfoque académico, no realizan una descripción pedagógica sobre la metodología empleada en la EMG para el proceso de cuerdas pulsadas; por este motivo, para solucionar esta problemática, se plantea el objetivo principal: describir la pedagogía que emplea la EMG en el proceso de cuerdas pulsadas.

Este objetivo posee tres partes que ayudarán a entender cómo, paulatinamente, nace el proceso y se desarrolla. La sistematización de experiencia cumple con los requisitos para la solución de la pregunta principal, la cual adquiere importancia por la falta de estudios que permiten conocer la realidad de la educación musical en la región, contribuyendo al entendimiento del objeto de estudio (EMG): dinámicas sociales, proceder, contexto histórico, acciones pedagógicas, organización ante su énfasis y la construcción de una metodología para la enseñanza. Esta práctica es generadora de conocimiento ante el pensamiento del sector y los procesos educativos-musicales, estimulando el desarrollo de la región (Barbosa, Barbosa y Rodríguez, 2015, p. 140).

El primer capítulo está compuesto de un recorrido histórico sobre las influencias musicales que impactaron a Ginebra, para ello, se tendrá de base a Solano (2017), quien plantea problemáticas sociales que ayudarán a comprender el imaginario de la población, también se contará con Alzate (2015), Bermúdez (1985), Bermúdez (2010), Miñana (2000), Santamaría (2007) y Tovar (1959), quienes hablan de identidad musical e intereses del momento. Para las influencias musicales se tendrá presente el texto de Cruz (2002) y Cobo (2010) sobre el Festival Mono Núñez (FMN) y, por consiguiente, los efectos secundarios que han tenido las agrupaciones que se reunían en Ginebra. Se utilizarán los estudios de Arenas (2011), Bermúdez (2010), Casas (2010), Ríos, Tovar y Ceballos (2008), Ibarra (2010) e Ibarra (2017) para describir los tríos más representativos de la región y su impacto sobre la EMG; en cuanto a la descripción de los instrumentos que se emplean, para estas músicas, se citará a: Pujol (2005) para la Guitarra, Vera (2014) y Sandoval (2012) para la Bandola y, Ríos, Tovar y Ceballos (2008) para el tiple.

En el segundo capítulo se realizará un análisis sobre las influencias directas e indirectas de las metodologías pedagógico-musicales implementadas en la EMG, para ello se necesitará una base documental que permitirá saber cuáles de ellos se relacionan directa e indirectamente con el proceso y logrando entender qué características tomaron y el por qué, para ellos se utilizará los estudios Brufal (2013), Jorquera (2004), Rodríguez (2017) y Romero (2013).

El tercer capítulo describirá el proceso pedagógico de cuerdas pulsadas de la EMG, se partirá de los estudios realizados por Solano (2009) y Aldana (2018), continuando con Morales (2006), Pérez (2008) y Rivera (2012), los cuales brindarán el punto de partida para la investigación.

Entre los documentos utilizados como referentes, en cuanto a la metodología de investigación, está, principalmente, el de Hernández, Fernández y Baptista (2010), se utilizará el método de investigación cualitativa y los componentes que lo caracterizan: trabajo de campo y la

observación no participante directa; cabe resaltar que el término de “observación no participante” (Díaz, 2011, p. 8-9) y “participación pasiva” (Hernández, Fernández y Baptista, 2010, p. 417) son los mismos.

El trabajo de campo se distingue por la utilización de la entrevista o encuesta a las personas que están directamente relacionadas con el objeto de estudio, en este caso, al proceso pedagógico de cuerdas pulsadas. Existen dos tipos de observación, la participante y la no participante, en este caso se optó por la observación no participante por ser un medio que permite la neutralidad ante el objeto de estudio, el observador no participa en el contenido educativo que se le está brindando a los niños y evita la interacción con ellos, generando una brecha entre lo afectivo y académico que genera la EMG y, así, poder ser objetivo ante la información a plantear (fue seleccionado por el autor, debido a que formó parte del proceso educativo de la EMG); la observación no participante fue directa, permitiendo, como plantea Hernández, Fernández y Baptista, obtener “descripciones de lo que estamos viendo, escuchando, olfateando y palpando del contexto y de los casos o participantes observados” (2010, p. 377), de este modo, no se altera el comportamiento de los grupos de cuerdas pulsadas que participaron en la indagación, Pre-orquesta típica de cuerdas de Ginebra y la Orquesta Típica de Cuerdas de Ginebra (OTCG).

1. Capítulo I

Este capítulo está destinado a realizar una contextualización histórica que aproxime al lector en el entorno musical donde se desarrolla el objeto de estudio; así, podrá contar con aspectos sociales que le permitan reconocer los intereses económicos y culturales que, en la mayoría de los casos, afectaron el imaginario de la población. Este capítulo pretende, en mayor medida, exponer el panorama cultural del Valle del Cauca en el ámbito musical, enfocándose en las cuerdas pulsadas que son el principal motivo de la investigación.

1.1 Descripción histórica:

Se realizará un recorrido desde lo general a lo particular para entender el caso de la EMG, de esta manera, se procede a hablar de los movimientos que se estaban gestando en la capital colombiana, Bogotá, las visiones del Valle del Cauca ante la música y las corrientes artísticas que influyeron sobre Ginebra. Se finaliza describiendo las fases de la EMG y un breve comentario sobre la educación musical.

1.1.1 Bogotá, Colombia

Para entender el desarrollo musical, que sufrió América Latina, es necesario conocer la historia de la música europea, la cual, en el siglo XIX, estuvo centrada en la monopolización del arte y la historia, dejando los pueblos no europeos por fuera de su contexto y, la única manera de entrar a este sistema, era por medio de la antropología y la musicología comparada; por este motivo, América Latina no tenía la misma participación en la historia de la música como Europa (Bermúdez, 1985, p. 7).

Entre el siglo XIX y XX se generaron procesos para la definición de la “colombianidad”, liderado por la independencia de Colombia y los lazos que se tejían entre la música y la política;

en este punto de la historia aparece Henry Price (1819-1863) y Manuel María Párraga (1835-1906), los cuales, con su influencia compositiva, iniciaron el paradigma de música nacional. En el siglo XX la creación musical académica se establecería entre el nacionalismo y universalismo, entendiendo por el primero como música con características nacionales y, el segundo, como música pensada en continuar el legado europeo, generando dos caminos que dividirían al país; especialmente cuando Guillermo Uribe Holguín (1880-1972) en el año de 1909 llega de París a Bogotá, decidiendo transformar la Academia Nacional de Música en un Conservatorio para su visión internacionalista (Bermúdez, 2010, p. 254-255).

Hay que entender el impacto de Guillermo Uribe Holguín sobre la capital, a mitades del siglo XX la visión internacionalista, anteriormente mencionada como universalismo, tuvo efectos dañinos sobre los imaginarios de los músicos profesionales, los cuales mostraban desinterés por la investigación y la música popular, detonante que impulsó el atraso musical comparado con regiones como Bolivia, Ecuador, Perú, Venezuela, México, Brasil, Argentina y Cuba; cabe resaltar que el primer Centro de Estudios Folclóricos y Musicales del Conservatorio Nacional de Música fue fundado en 1959, Bogotá, contribuyendo al desarrollo de este movimiento y, por consiguiente, la visualización de obras investigativas (Miñana, 2000, p. 8-15).

Cabe resaltar que en los años 50, Fabricato y Coltejer, eran importantes empresas textiles del país, estas generaron propuestas para la estimulación de la economía colombiana, la cual se basa en el control de las cadenas radiales y sus respectivos programas publicitarios y musicales, apoyando la identidad cultural y el consumo de los productos colombianos ante los extranjeros; sin embargo, ambas empresas tuvieron una disputa por el control de las cadenas radiales, de ahí el nacimiento de Caracol (Cadena Radial Colombiana) y RCN (Radio Cadena Nacional) (Santamaría, 2007, p. 12).

1.1.2 Valle del Cauca - Colombia

En el Valle del Cauca, 1958, se celebraron las bodas de plata del Conservatorio Antonio María Valencia (Cali, Valle del Cauca), el cual compartía ideas sobre la música nacional con rasgos académicos, contrario a los planteamientos iniciales de Guillermo Uribe Holguín. Tras el primer congreso de educadores musicales surge una problemática: el énfasis del conservatorio en la formación de intérpretes, especialmente cantantes y pianistas, cuando la realidad del país era otra (necesitaba investigadores y docentes de música), generó preocupación. Los concertistas egresados, la mayoría, no podían seguir el camino de intérpretes debido a la realidad social y, una de las opciones, era la labor docente, pero poseían un conocimiento primitivo de las didácticas de enseñanza a la hora de impartir el conocimiento; por otro lado, uno de los puntos que influyó sobre el proceso formativo en educación musical fueron las entidades que asignaron puestos de enseñanza, los cuales eran destinados a aficionados sin exigir certificado alguno, generando notables atrasos educativos, por este motivo, se podría afirmar que el empirismo pedagógico arruinó varias generaciones (Tovar, 1959, p. 62).

1.1.3 Ginebra a partir de la mitad del siglo XX:

En Casas (2010) se encontró que el Valle del Cauca, Colombia, ha tenido gran importancia en la acogida de las corrientes musicales europeas; entre los compositores que rodeaban el siglo XX están:

Arístides Rengifo de Palmira, José Miguel Lozano de Tulúa, Anibal Estrada de la Unión, Pedro María Becerra, Sergio González de Buga, Ramón Zafra de Toro, José Rómulo Caballero, Agustín Payán, Ezequiel Morales, Pedro Morales Pino de Cartago y Rafael Saavedra de Ginebra. (Casas, 2010, p. 7)

Quienes adoptaron danzas a sus diferentes propuestas y formatos musicales. Cabe resaltar que

Buga fue el epicentro cultural de ese entonces y las regiones aledañas estuvieron impactadas por estas corrientes culturales. Una de ellas es “Las Playas” la cual se funda en el año de 1909 por personas que pertenecían a la élite económica de ese entonces, por esto, hoy en día, apellidos como “Reyes, Tascón y Saavedra” se mantienen vigentes en su posicionamiento económico. Entre los ríos característicos de esta región está el “Zabaletas y Guabas” y entre los municipios aledaños están: Guacarí y Buga por el norte; y, entre el oriente y sur, está El Cerrito. Su economía ha estado basada en la agricultura y la ganadería. Esta región, Las Playas, pertenecía al municipio de Guacarí, sin embargo, en el año de 1954, por la ordenanza No. 9, el gobierno departamental pasa a llamar este sitio como el “Municipio de Ginebra” (El Tiempo, 1995).

Durante las décadas de 1950 y 1960, Ginebra fue gobernada por el partido conservador.

En este período la gestión del senador ginebrino Laureano Tascón Victoria atiende a las necesidades básicas que necesita una comunidad en términos de infraestructura; entonces se pavimentan calles, el primer acueducto es construido en 1950, luego el edificio de Telecom, en 1954 edifican el colegio La Inmaculada, en 1959 la galería y el colegio La Salle, en 1960 los bomberos y en 1967 el coliseo. (Solano, 2017, p. 61)

1.1.4 División geográfica

La región andina está dividida en tres cordilleras: occidental, central y oriental. Esto es debido a que cobija, la cordillera de los Andes, tres ciudades principales del país (Medellín, Bogotá y Cali); de este modo, se mantiene la herencia musical europea, en los cuales se adoptaron ritmos como parte de la cultura colombiana.

Los ritmos europeos, que fueron acogidos como patrimonio musical nacional y contribuyeron al concepto de identidad colombiana, fueron: vals, gavota, schottisch, polka, mazurka, intermezzo, contradanza, pasodoble y la marcha (Ibarra, 2017, p. 35-36).

1.2 Instrumentos representativos de la Música Andina Colombiana (MAC)

En cada uno de los documentos encontrados referentes a la MAC, se notaron fuertes inclinaciones hacia lo literario, en el que el contenido técnico, tanto la escritura y dificultad instrumental, pasan a ser menos importantes; la carga simbólica, histórica y anecdótica, genera versatilidad sonora y cargan las piezas musicales de identidad. (Arenas, 2011, p. 4)

1.2.1 La Bandola



Figura 1. David Patiño, Fundación Canto por la Vida, Ginebra (2018). Bandola.

Entre los antecedentes de la bandola están la mandolina y la bandurria, que aparecen en el siglo XVII y se interpretan con plectro de pluma; también, a medida que pasa el tiempo, siglo

XX y XXI, la bandola sustituye a la mandolina en conciertos destinados a este instrumento; tales como las composiciones de Vivaldi, Beethoven, Battista y otros. Dichos conciertos se utilizan como obras para recitales de grado en distintas universidades. (Vera, 2014, p.4-5).

Historia de la Bandola en Colombia:

Según Sandoval (2012) en el documental realizado por “Programa Música para Todos”, sobre la Bandola, se encontró que entrevistan a dos figuras clave en su desarrollo, Diego Estrada y Fernando León. Luego se lleva a cabo un recorrido histórico en el cual la bandola es la principal protagonista.

Oficialmente, la bandola se escucha por primera vez en una sala de conciertos en el año 1852, mas no es bienvenida por un detalle estético que tuvo el intérprete (quitarse el saco antes de iniciar). En 1856 la bandola tomó mayor protagonismo por el concierto realizado por “Ricaute”. A inicios del siglo XIX los hermanos Amado eran grandes lutieres, a ellos se le conoce la bandola que poseía 5 ordenes: 2 triples y 3 dobles. Pero con el tiempo la bandola iría tomando diferente forma en su caja de resonancia, inicia como una guitarra pequeña, luego pasó a ser redonda y, más adelante, con la influencia de Pedro Morales Pino, se agrega el sexto orden de la bandola y su anatomía cambia, lo cual pasa a “Forma de pera”, como se conoce hoy en día.

Pero los cambios seguirían, en los encuentros de intérpretes y maestros lutieres, se emprendería una búsqueda; el “Chino León” propone un diapason más amplio para realizar acordes en la bandola, después aparece Diego Estrada a mediados de los 50, subiendo un tono a la afinación de la bandola; así, pasaría de Si bemol a Do, generando riqueza tímbrica. En cuanto a las maderas, estas, se tomaban de regiones locales (cedro negro, granadillo y nogal) y de regiones extranjeras (arce, palo santo y ébano).

Participación femenina:

En el Cauca se encuentra la familia Balcazar; en Medellín, “doña Toñita Mejia”, quien era compositora y directora de una agrupación que llevó su nombre; en Bogotá, en la Academia del Distrito Luis A. Calvo, Libia Ladino; y, en Fusagasugá, las hijas de “doña Leonilde”, a la cual Pedro M. Pino dedicó una de sus obras.

Nomenclatura:

La nomenclatura para Bandola ha adoptado ciertos signos gráficos empleados para los instrumentos antecesores, entre ellos están: el direccionamiento del ataque de la cuerda con el plectro o pluma, el tremolo, efecto metálico, sordina y demás; también se encontraron signos gráficos de configuración universal, tales como el “pizzicato, glissando, vibrato, sweeppicking o barrido, lija (violín), rasgueado, entre otras” (Vera, 2014, p. 6-8).

Constructores de bandolas:

Por la misma época (años sesentas), y de igual manera, talentosos lutieres nacionales como Ignacio Castellón en Medellín, Carlos Norato en el Valle del Cauca, Tobías Bastidas en Armenia, Pablo Hernán Rueda y Alberto Paredes en Bogotá, entre otros, se comprometen en un permanente esfuerzo de superación y perfeccionamiento de las técnicas de construcción de bandolas. (Ríos, Tovar y Ceballos, 2008, p.17)

1.2.2 El Tiple



Figura 2. David Patiño, Fundación Canto por la Vida, Ginebra (2018). Tiple.

Según Ríos, Tovar y Ceballos (2008, p. 12), el tiple es una transformación de la guitarra renacentista y, en Colombia, data de 1791. Dicho instrumento posee cuatro órdenes y, en el año de 1880, pasa a tener dos cuerdas por cada orden. Para el periodo de 1880-1889, el instrumento contó con un total de ocho cuerdas, pero, en el año de 1890, se replanteó y tomaron la decisión de agregar una cuerda adicional por orden, brindando así, un total de doce cuerdas.

Cómo está constituido el tiple:

Los órdenes segundo, tercero y cuarto constan de una cuerda de acero entorchada, dispuesta entre otras dos cuerdas también de acero, y afinada una octava abajo con relación a las dos cuerdas laterales. Aquí radica lo más valioso y original del instrumento. Su respuesta tímbrica es riquísima y desborda la escritura convencional. No obstante, amerita señalar una limitación real que le es propia: la restricción que presenta en el ámbito de los sonidos graves. (Ríos, Tovar y Ceballos, 2008, p.12)

1.2.3 La Guitarra

Figura 3. David Patiño, Fundación Canto por la Vida, Ginebra (2018). Guitarra.

Entre los antecedentes de la guitarra está la cítara, este, es un instrumento que tiene dos formas de tocar: con los dedos o el plectro. El primero se caracterizaba por la suavidad y delicadeza, lo contrario a la pulsación con el plectro. En la antigüedad, A. C., se empleaban ambos toques, todo dependía del propósito de las celebraciones y estaba ligado al carácter que debería de poseer en cada una de ellas. En el siglo XVII, el inglés Thomas MACE, crea un tratado, *The Music's Monument*, en el cual resalta la preferencia por tocar con el dedo o, en palabras del autor, “no puede obtener del laúd un sonido tan puro como el que puede producir la parte blanda y carnosa de la extremidad del dedo” (Pujol, 2005, p. 3-4).

En el siglo XVIII aparece la guitarra de seis cuerdas y, más adelante, alrededor del siglo XIX, autores como Aguado, Giuliani y Carulli, recomendaban la uña; otros como Sor, Carcassi y Messionier, no tanto; sin embargo, ambas corrientes estaban en la búsqueda de nuevas sonoridades (Pujol, 2005, p. 3-4); cabe resaltar que el tiempo llevaría a la consolidación de una sonoridad correspondiente para cada periodo temporal, en el cual, las obras o el compositor, exigirán ciertas dinámicas, fraseo, color y demás... en Colombia fue muy parecido, pero esta búsqueda obedece a los ideales de limpieza en la ejecución que poseían las élites, de este modo, lo que hoy se conoce como MAC, se depuró hasta llegar a un estado de hibridación (Cobo, 2010). De esta manera, las dinámicas, el fraseo y distintas formas de interpretación, están ligadas al estado temporal del compositor y aquellos sucesos por los cuales pasaba el ambiente que lo rodeaba, es decir, el país.

1.3 Festival Mono Núñez en Ginebra

El Festival Mono Núñez, llamado así por el intérprete y compositor Benigno Núñez Moya, nace a partir de un conjunto de personas de Ginebra: Sor Virginia Lahidalga, Sor Aura María Chávez y Luis Mario Medina. Dichas personas convocaron grandes jurados como José A.

Morales, Graciela Arango de Tobón, Arturo de la Rosa y Helena Benítez de Zapata. Fue tan exitoso el encuentro de 1975, que decidieron seguir con él; cabe aclarar que en sus inicios tenía el nombre de Música Vernácula. La gestión contó con habitantes de Ginebra, Buga y Calí, de esta manera, para el año siguiente, se crea la Fundación Promúsica Nacional, más conocido como “Funmúsica”, quien se encargará del concurso de aquí en adelante. En el año 2003, recibe reconocimiento nacional por parte del Senado de la República y es declarado como Patrimonio cultural de la nación (Ríos, Tovar y Ceballos, 2008, p. 32-33). De esta manera, Ginebra, es pionera en la creación del primer escenario cultural a nivel nacional, más conocido como FMN (Festival Mono Núñez, 1974). Cabe resaltar que Cobo (2010, p. 11), plantea otro año, 1974, en el cual inicia el FMN.

En los años 70, Colombia, se encontraba sobre unas bases de identidad nacional inestables ; de este modo, el FMN y el comité encargado de su organización, empezaron a utilizar ciertos parámetros categóricos para definir la música que estaría en el festival y, como consecuencia, se generan nuevos subtemas culturales que ayudaron a la clasificación de la música que se realizaba en el país; también, el nacimiento de nuevos festivales que representarían la música en el país: Festival Hatoviejo Cotrafa de Música Andina y Llanera Colombiana en Bello, Antioquia; Festival Nacional de Música Andina y Campesina Colombiana “Colono de oro” Caquetá (Ríos, Tovar y Ceballos, 2008, p.37-42).

El FMN pasó por varios nombres en la configuración de género, claro está, antes de clasificarse como “Música Andina Colombiana” se conocía como “Música Vernácula”, “Música Nacional” o “Música Colombiana”. (Cobo, 2010, pág. 120). Los cuales fueron términos generales que impedían la diferenciación entre regiones y que obligó al resto del país a materializar los ritmos y géneros para dicha participación cultural, pero en el momento, mientras

algunas regiones establecían los parámetros musicales, Funmúsica y el comité que organizaba el FMN, generaban un ideal musical que representaría la nación durante muchos años; se observó, gradualmente, un proceso de blanqueamiento dirigido desde la academia a la música autóctona, adiestrando la sociedad para que puedan concebir lo tradicional y lo no tradicional, Cobo (2010, p. 152).

A partir de 1980, se genera una delimitación en ritmos, “Bambuco, Bunde, Caña, Chotis (Schottis), Contradanza, Danza, Fox (Fox-trot), Gavota, Guabina, Intermezzo, Marcha, Mazurka, Merengue carranguero, Pasillo, Polka (Polca), Rajaleña, Redova, Rumba carranguera, Sanjuanero, Son sureño, Torbellino, Vals (Valsa), Vueltas antioqueñas e Rumba criolla” (Ibarra, 2017, p. 36-37).

En el proceso de blanqueamiento, conocido por el interés particular de extinguir las músicas que no poseían rigurosidad en la ejecución, técnica y sonoridad del instrumento, algunas músicas se vieron afectadas; es decir, para ser admitidos en festivales y concursos debían tener una formación técnica en el instrumento para que sea de agrado al público, las músicas débiles, o de menor influencia social, fueron desapareciendo paulatinamente a través de los años, todo debido a la creación de nuevos escenarios culturales que definían la música que puede o no continuar. La finalidad del proceso de blanqueamiento fue establecer lo “tradicional” y sus correspondientes características, como consecuencia, y por culpa de la división contrastante que moldea la identidad con base en gustos musicales y sociales particulares, inicia la discusión entre lo popular y lo académico (Alzate, 2015, p. 78).

No obstante, el FMN tiene preferencias ante las clases sociales que, al igual que el proceso de blanqueamiento aplicado a la música, se implementó en la misma sociedad; de esta manera, la privatización neoconservadora está presente en los diferentes tipos de clases sociales, ella, según

García & Bonfil, 1987 (citado por Solano, 2017, p. 38-39), logra cubrir las ausencias culturales; sin embargo, como efecto colateral de dicha privatización, se crea una brecha invisible en la cual la división de las clases sociales es contrastante y el interés económico será el primer requisito para estar permeado de este tipo de lenguaje artístico, concluyendo en que el acceso a la cultura tiene una clase social preferencial y limitando las oportunidades igualitarias que debería generar el Estado ante la cultura.

Solano (2017, p. 147) genera un término interesante: “resultados humanos”, que se caracteriza por la apropiación del entorno cultural; generando una pregunta clave, ¿cómo se puede realizar una apropiación del entorno si las personas están sometidas a ser catalogadas en distintos derechos culturales?, de esta manera, la principal influencia del FMN sobre la EMG, fue el interés para la creación de la escuela, 1993.

1.4 La Música Andina Colombiana (MAC)

A medida que trascurrió el FMN se fue formando, inconscientemente, un término “Música andina colombiana”, de manera que la idea de género y subgéneros de la Música vernácula, nacional o colombiana, fueron decantando hasta formar distintas categorías en el país. De aquí se definen, como dice Cobo, los “imaginarios de nacionalidad”; esto permitió que otras músicas, no nacionales, pudiesen alterar la música colombiana, más bien, el imaginario de ella misma. (2015, p. 115-129).

El Bambuco está catalogado como uno de los ritmos más importantes en la creación del imaginario colombiano. El primer registro histórico se encuentra en la carta del general Francisco de Paula Santander, 1819, en el cual el bambuco era utilizado por las bandas militares. Cabe aclarar que para esta época, el bambuco se convierte en el símbolo criollo contra los

españoles, en otras palabras, “el símbolo de la independencia”. Sus inicios fueron en 3/4, más adelante, en la mitad del siglo XX, el bambuco pasaría a escribirse en 6/8; es decir, seis corcheas por compás (Ibarra, 2017, p. 42).

La música popular y el bambuco, alrededor de 1840, fueron encontrando nuevas posiciones en las clases sociales, siendo aceptadas y, en una parte, academizadas; sin embargo, cuando se habla de otras músicas, existe la aceptación de unas y otras no. Uno de los fundadores de la sociedad filarmónica, José Caicedo Rojas, en el año 1849, clasifica las músicas nacionales como las poéticas y no poéticas, dando preferencia a la primera (Cruz, 2002, p. 225).

1.4.1 Corrientes musicales delegadas por antecesores:

Los encargados del movimiento musical, en Colombia, han sido intérpretes y compositores que, en algunos casos, terminan ejerciendo la profesión docente, impactando a las nuevas generaciones con su quehacer musical.

Compositores e intérpretes como Gentil Montaña, Clemente Díaz, Bernardo Cardona, Héctor González, Jaime Bernal, Gustavo Adolfo Niño y Elkin Pérez, entre otros, han producido y siguen creando repertorio para guitarra solista, inspirados en músicas de raíz nacional, obras de gran belleza y de dimensión contemporánea. (Ríos, Tovar y Ceballos, 2008, p. 11)

Se procede a hablar de algunas agrupaciones de MAC que, en sus respectivos formatos, impactaron y transformaron la concepción de dichas músicas.

1.4.2 Trio Típico Colombiano

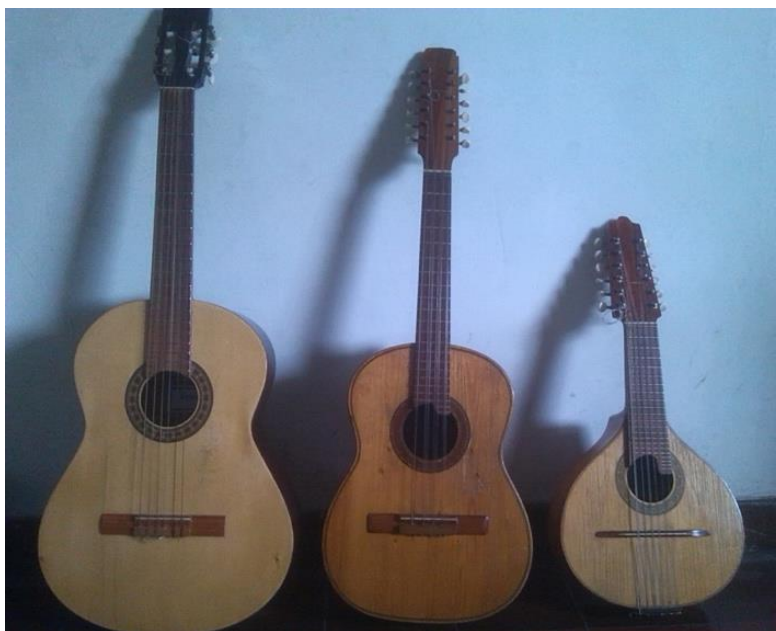


Figura 4. David Patiño, Fundación Canto por la Vida, Ginebra (2018). Guitarra, tiple y bandola.

Históricamente, en el año 1888, Pedro Morales Pino, en Cartago, conforma el primer trío (bandola, tiple y guitarra), el cual se nombró como “Trío Nacional”; debido a ello se aumenta un nuevo orden a la bandola y con ello se conforma la Lira Colombiana, la cual poseía formato de cuarteto: Morales Pino en la primera bandola, Temístocles Vargas en la segunda, Rafael Riaño en la guitarra y Ricardo Acevedo en el Tiple (Ibarra, 2010, p.6).

La creación de este formato, como se decía anteriormente, data del siglo XIX, y una de las figuras más representativas fue Pedro Morales Pino, quien reúne 16 músicos para crear “La Lira Colombiana” en 1897; siendo esta, uno de los pilares para la difusión de la música colombiana en el continente americano y europeo; luego, aparecen nuevas manifestaciones de estudiantinas como “La Lira Antioqueña”, “La Estudiantina Nacional” y “Estudiantina Murillo”, por nombrar algunas. El hilo musical estaría tejido por aquellos discípulos y compañeros de Pedro Morales

Pino, entre ellos, Álvaro Romero. La finalidad de las estudiantinas era simular a las orquestas clásicas europeas con repertorio e instrumentos autóctonos (Ibarra, 2017, p.22-23).

El Trío Morales Pino

Fue fundado por Álvaro Romero, en homenaje a Pedro Morales Pino (1863-1926). En sus inicios, 1950, se encontraban Peregrino Galindo (tiple), Álvaro Romero (guitarra) y Heriberto Sanchez que alternaba la bandola con Plinio Herrera, más en el año de 1958, aparece Diego Estrada, que se convertiría en el intérprete de la agrupación (Ibarra, 2017, p. 28-29).

1.5 La educación musical en Ginebra

La proyección educativa, la identidad y el apropiamiento político que se manifiesta en Ginebra, Valle del Cauca, es bajo. Antes del siglo XXI existían sólo dos tipos de clases sociales, alta y baja, empleado y empleador; es decir, la desigualdad ingresa como un causante de la mentalidad de la población que se adapta a la realidad que los acompaña, de esta manera, los intereses ideológicos serán marcados por su estatus social y cada familia habrá heredado de sus ancestros su legado ideológico; en el caso de la clase baja, trabajar por lo básico se convierte en el punto más importante de su vida cotidiana, creando una comunidad conforme a sus estándares de vida sin proyección alguna ante la educación y sentido de apropiación cultural (Solano, 2017, p. 64-66).

A pesar de que Ginebra logra tener el FMN como figura principal del encuentro de MAC a nivel nacional, no surgía el interés por generar un desarrollo pedagógico-musical formal en la región; de este modo, se intenta crear una escuela de música.

La EMG (Escuela de Música de Ginebra) nace por “iniciativa de Bernardo Jiménez, presidente de la Junta Directiva de Funmúsica en 1992” (Solano, 2017, p. 67), con la intención de formar personas de bien y, a partir del año 2002, se desliga de Funmúsica y pasa a ser

nombrada como la “Fundación Canto por la Vida”, nombre que se mantiene hasta hoy en día. Sin embargo, para aclarar el proceso de transformación que ocurrió en la EMG, se utilizará el texto de Solano (2017), quien la expone en tres partes para generar distinción administrativa.

1.5.1 Los tres periodos por los que pasó la EMG

-La EMG dirigida por Funmúsica (1993-2001)

Bernardo Jiménez, quien pertenecía a la junta directiva de Funmúsica, fue pionero en interesarse por la creación de un espacio en el cual se conservarían las MAC y se formarían personas de bien, de esta manera, Solano comenta que “para ello pidió ayuda al maestro en música Jairo Cardona y al investigador Octavio Marulanda, ellos se encargaron de realizar el primer anteproyecto del colegio musical de Ginebra” (2017, p. 92).

Las primeras clases iniciaron el año 1993, en la primaria del Colegio La Salle, con 120 estudiantes; sin embargo, en el año 1994, ingresa al equipo de trabajo Hernando José Cobo, quien en su labor docente mostró gran interés en la enseñanza de la flauta dulce y la búsqueda de una nueva forma de impartir conocimientos. A este pensamiento de carácter pedagógico se unió Dalia Conde y, de esta manera, inicia la disputa; debido a que Jairo Cardona (en ese entonces director del programa) poseía un modelo de enseñanza tradicional, tipo conservatorio. La problemática nace entre lo que era pedagógicamente mejor para los estudiantes y no, en efecto, Dalia Conde y Hernando Cobo, en el año 1994, toman la dirección del programa (Solano, 2017, p. 93-94).

Al correr de los años, paulatinamente, la visión pedagógica se fortalece y reafirma su posición al entrar en contacto con una serie de maestros que fueron ingresando y ocupando diferentes cargos en el proceso de educación musical, entre ellos:

Dalia Conde Libreros, profesora y compositora de repertorio infantil tradicional, actualmente directora de la Fundación Canto por la Vida; Hernando José Cobo, director del centro de documentación docente y compositor del repertorio musical original de la escuela; Dalia Pazos, profesora y coordinadora académica de la escuela, promotora del método pedagógico de los semilleros musicales; Luis Fernando Rivera, profesor y director de los grupos representativos más grandes de la escuela, la Banda Sinfónica y la Orquesta de Cuerdas; Bernardo Jiménez, presidente de la escuela de música y fundador de la escuela cuando era de Funmúsica; Gustavo López docente de la escuela y director de la orquesta infantil; y Edelcy Saavedra, colaboradora logística durante toda la historia de la escuela. (Solano, 2017, p. 67)



Figura 5. Canto por la Vida (2015). Dalia Conde Libreros. Recuperado de:

<https://www.facebook.com/canto.lavida>

Por otro lado, había una gran división que surgía entre los miembros de la junta directiva de Funmúsica y los maestros de la EMG, incluyendo a Bernardo Jiménez, quien siempre mostró su

apoyo. Era parecido a un constante pensar entre “El arte por el arte y el arte para” (Solano, 2017, p. 99). Mientras unos pensaban en el ingreso económico que les podría brindar, otros mirarían el aporte social que generaban a la comunidad de Ginebra. Ahora, después de la disputa continua entre distintos ideales que se presentaron antes del año de 1998, surge el imaginario contante de que la inversión que proporcionó Funmúsica, en la EMG, era una pérdida sustancial de dinero y que no se podría seguir con el apoyo económico ante el proyecto; en este mismo año renuncia el presidente de Funmúsica (Bernardo Jiménez), en el año 2000 la junta despide a Hernando Cobo y, en el 2001, retiran oficialmente el apoyo a la EMG; de esta manera, Bernardo Jiménez, quien había renunciado a dicha entidad, asume la inversión económica de todo el año para mantener el programa mientras se veía qué hacer con la escuela de música (Solano, 2017, p. 102-106).

-La EMG dirigida por Canto por la Vida (2002-2011)

A partir del año 2002 surge la idea de pensarse como fundación, de este modo, Dalia Conde, Gustavo López, Luis Rivera, Dalia Pazos, Hernando Cobo y Bernardo Jiménez, inician con este nuevo proyecto que, aunque en las instalaciones de Funmúsica (según lo pactado) y con la misma ideología pedagógica, tendrían una nueva historia administrativa y de gestión en recursos (Solano, 2017, p. 106-107).

Después de la idea pedagógica que fue creciendo, paso a paso, por primera vez y como resultado de muchos años de esfuerzo, en el año 2011, tres de los que eran niños y pasaron por todo este proceso, fueron ganadores del FMN (Solano, 2017, p. 113-114).

-La EMG y su ruptura con Funmúsica (2012-2015)

Las vinculaciones que realizaban algunas personas que trabajaban en épocas del FMN, entre Canto por la Vida y Funmúsica, resultaba algo ofensivas, ya que les tocaba “dar la cara a la

comunidad por las deudas por pagar después del festival, la cuestión es que la gente seguía creyendo que Canto por la Vida era Funmúsica y los cobros que hacía la gente los tenía que asumir Canto por la Vida, porque Funmúsica desaparecía de Ginebra desde el lunes que se acaba el festival. Otra situación que les parecía injusta fue el maltrato a los artistas porque no brindaban condiciones dignas para su estadía en Ginebra, especialmente en el tema de alimentación y hospedaje” (Solano, 2017, p. 116).

Como medida de protesta ante este cumulo de detalles que estalló con el maltrato de uno de los miembros de la junta directiva de Funmúsica hacia Hernando Cobo, quien pertenece al engranaje docente de Canto por la Vida, cerraron las puertas de la EMG en el año 2013, en el momento del FMN, punto que detonó a Funmúsica y reclamó aquello pactado entre Canto por la Vida y su estadía en instalaciones de esta misma entidad; en el año 2015 abren de nuevo las puertas al FMN, pero, en este caso, con el nombre de “Cantabailanta” y la ideología de un espacio para la comunidad que contenga diversidad en músicas y de carácter completamente gratuito, sin necesidad ser elitistas o tener un marco preferencial ante la diversidad de las clases sociales de Ginebra (Solano, 2017, p. 116-118).

2. Capítulo II

Para entender cómo funciona la educación musical, especialmente en la EMG, se realizó una búsqueda sobre las metodologías que se han implementado en Colombia. En trabajos como Castilla (2002) y Morales (2006) se resalta la influencia europea en el ámbito educativo colombiano, también se notó que las adaptaciones metodológicas varían según la escuela, más la esencia, que son las músicas “tradicionales”, se mantiene. Esto quiere decir que los pedagogos

colombianos tomaron partes del esquema educativo extranjero y, en algunos casos, realizaron cambios para adaptar estos métodos al entorno colombiano, utilizando nuestra música nacional.

Por otro lado, se encontraron similitudes entre la estructuración curricular de España y Colombia, la autora basó su investigación en comparar la educación musical en ambos territorios para disminuir falencias educativas colombianas; enfocada en la infancia y el bachillerato, punto muy similar en la estructura educativa de la EMG (Morales, 2006, p. 3-18).

Para determinar las influencias directas e indirectas que ha realizado Europa, sobre la EMG, se necesita dividir este capítulo en cuatro puntos:

- Los tipos de modelos de acción didáctica que se basan en el actuar docente sobre el estudiante para poder entender qué elementos utiliza la EMG.
- El método y las metodologías para dar referente textual sobre los modelos pedagógicos.
- Las relaciones metodológicas directas e indirectas que servirán para determinar qué características ha seleccionado para cada uno de los tres ciclos educativos, especialmente para el ámbito de cuerdas pulsadas.
- La Escuela de Música de Chicoral como antecedente para la realización de la sistematización de un proceso pedagógico musical.

2.1 Tipos de modelos de acción didáctica

La didáctica que se emplea en la enseñanza se basa en tres actores principales: profesor, saber, estudiante. La manera en cómo se relacionan estos tres elementos es vital para el proceso de enseñanza – aprendizaje, que vendría siendo la finalidad de la didáctica. La didáctica se divide en cinco categorías: modelos clásicos, activos, racional – tecnológicos, “mediacionales” y contextuales (Jorquera, 2004, p. 9-12).

- Clásico: se habla del modelo socrático, el cual se realiza mediante la interacción de preguntas por parte del profesor hacia el alumnado, lo que produce mejor comunicación entre los implicados; tiene gran parecido con el modelo tradicional, como referente, clases magistrales.
- Activo: a diferencia del tradicional, que se enfocaba en el profesor como el centro de la enseñanza, el estudiante tiene un papel importante a la hora de crear y realizar las actividades en clase, es parecido a un cambio de roles. Autores como Pestalozzi, Rousseau, Fröbel y otros autores del siglo XIX, dieron los primeros pasos que, con el tiempo, permitirían surgir en nombre de “la nueva escuela” con esta nueva forma de impartir el conocimiento; más en el siglo XX, aproximadamente en 1920, pasó a ser nombrada como “escuela activa” (Jorquera, 2004, p. 12-13).

Escuela tradicional-pasiva	Escuela Nueva
1. Base: el programa El valor intelectual es la medida para la acumulación de materiales.	1. Base: el niño Aquello que importa es la evolución normal de los intereses favorecida por el alimento apropiado para cada uno.
2. El niño-homúnculus Un adulto en miniatura.	2. El niño, ser sui géneris Perfectamente preparado para adaptarse a cada una de las fases del desarrollo.
3. Disociación de la inteligencia en facultades Valor de las disciplinas ante cada una de las facultades.	3. La inteligencia, funcionalmente una El material es percibido según los intereses y según una mentalidad característica.
4. Principio De lo simple (abstracto) a lo compuesto (concreto).	4. Principio: seguir los intereses Primero aparecen los intereses concretos.
5. Clasificación adulta del saber en especialidades de estudio Es síntesis de las experiencias de la especie.	5. Estudio de las cosas La totalidad, ordenadas en clasificaciones rudimentales y personales; después, mediante comparaciones entre ellas, hasta llegar a una síntesis de experiencias personales.
6. Proceso abreviado de las adquisiciones mentales De las intuiciones a la generalización de la lección.	6. Proceso natural Sostenido mediante los intereses concreto-analítico-sintéticos en el proceso de escolaridad.
7. Enseñanza verbal Colectiva, a nivel de alumno medio.	7. Enseñanza mediante la vida, individualizada De acuerdo con las reacciones propias de cada uno y mediante el uso de juegos educativos.
8. El maestro enseña al alumno pasivo Es el maestro quien impone el proceso de aprendizaje.	8. El alumno se autoeduca activamente El alumno sigue sus intereses como propulsores
9. Las técnicas son finalidades a las que es necesario someterse Metodología	9. Las técnicas son instrumentos Para perfeccionar la conducta, que es la finalidad.
10. Disciplina represiva, constricción	10. Libertad guiada – educación social.

Figura 6. Imagen extraída de Jorquera (2004), pág. 14. Tabla 2: Comparación entre la escuela tradicional y la escuela nueva.

El niño es tratado como mercancía de consumo y no como individuo que merece un proceso personalizado debido a sus habilidades a desarrollar de acuerdo a su edad; cabe resaltar la comparativa que se realiza con el modelo de Decroly, basado en cuatro niveles: personal (su intervención en el contexto y con él mismo), generador (la necesidad del niño que despierta el interés y cómo suplirla), facilitación didáctica (el profesor como medio para transmitir la información) y actividad del alumno (el estado físico y mental del alumno que genera el ambiente propenso para realizar su actividad), (Jorquera, 2004, p. 14-15).

- Racional – tecnológicos: es un modelo que hace referencia a la ciencia como base fundamental del conocimiento, tomando la formación lógica como más importante. El proceso es gradual y visto de lo simple a lo complejo.
- Mediacionales: su raíz está en la comunicación de ambas partes, teniendo en cuenta que el aprendizaje es un proceso en el que interactúan los tres componentes (profesor, saber y alumno) y el currículo pasa a ser un poco más flexible para conciliar cada una de las partes.
- Contextuales: en este modelo se puede apreciar que la parte personal ingresa al proceso de enseñanza – aprendizaje, contemplando el esquema social e histórico como parte de este acto.

Como, por ejemplo, se encontró a Francia y la utilización del “do fijo”, el cual arrojó buenos resultados; sin embargo, en Gran Bretaña, el empleo del “do móvil” obtuvo mejores resultados. De este modo sucedería en las diferentes regiones de cada país (Jorquera, 2004, p. 21).

Hay que tener presente los antecedentes de las metodologías, esto genera mayor entendimiento sobre la construcción ideológica de cada una de ellas.

2.2 El método y las metodologías

El método musical tiene sus raíces en el siglo XVIII, constaba de un texto dirigido a la enseñanza-aprendizaje y contaba con ejercicios técnicos que se graduaban progresivamente de acuerdo al nivel adquirido y, en algunos casos, poseían pequeños fragmentos musicales, como lo fue el libro de Anna Magdalena de J. S. Bach (Jorquera, 2004, p. 3-4).

Los métodos europeos obedecen a estándares socio-culturales que afectan de manera positiva o negativa de acuerdo al lugar donde se realice; sin embargo, todos poseen una característica en común: la creación del método y metodología observando el factor cultural en el que se encuentra el proyecto musical, contribuyendo al desarrollo de la identidad nacional. En cuanto a las metodologías, han sido el consecuente de la nueva escuela, por este motivo comparten características que están pensadas para la participación activa del niño.

Las metodologías de Emile-Jaques Dalcroze, Zoltan Kodály, Carl Orff, Edgar Willems y Maurice Martenot, se enfocan en aspectos pensados según el lugar de implementación; por este motivo, se encuentran diferentes ideologías para el desarrollo musical y utilizan el ritmo, el canto, la expresión corporal, la danza y el juego, como medio principal según su contexto.

El texto de Solano (2009) se empleó como base para entender las metodologías que se implementan en la EMG, se encontró que esta adopta características de una en especial, la metodología Orff. Según la Asociación de París, citada por Solano (2009, p. 18), se recalcan cuatro puntos para el manejo básico de la propuesta pedagógica:

- El respeto a la diferencia.
- La participación del estudiante en clase.
- Tomar en cuenta el interés personal de cada uno.

- La música debe estar ligada a la danza y el lenguaje y a un trabajo colectivo que permita establecer en cada uno de los afectados los elementos de la música (ritmo, melodía, armonía, timbre y forma).

No obstante, estos cuatro puntos no son seguidos a cabalidad; por este motivo, se inicia la búsqueda de una metodología que se emplee en específico para el proceso de cuerdas pulsadas.

2.3 Relaciones directas e indirectas

Se encuentra que la EMG ha reinterpretado fragmentos de cada una de las metodologías a beneficio del proceso de cuerdas pulsadas, es decir, las metodologías extranjeras no son implementadas a totalidad; de esta manera, se crea un modelo pedagógico que corresponde a la realidad social y sus respectivas influencias de MAC que impactaron en la historia de Ginebra para la creación del FMN y la EMG, tal como se mencionó en el primer capítulo; por consiguiente, es necesario saber qué características ha tomado y cuáles no, estableciendo un esquema pedagógico para la enseñanza musical con énfasis en cuerdas pulsadas y contribuyendo al desarrollo educativo de la región tras la experiencia obtenida desde el año 1994.

2.3.1 Relaciones directas

- Dalcroze: toma partes de esta metodología en el primer ciclo educativo, el cual está basado en desarrollar los aspectos básicos para la adquisición de habilidades musicales como la motricidad y lateralidad, teniendo en cuenta la importancia del juego y sus respectivos objetivos de clase; de esta manera, el niño descubre su potencial por medio de su cuerpo, estando en contacto con el medio que lo rodea y practicando ejercicios rítmicos y melódicos que favorecen al proceso sensitivo de este ciclo.

- Orff: una de las principales influencias sobre la EMG es el instrumental Orff, el cual está basado en instrumentos percutidos de altura determinada y no determinada, estos son utilizados para el inicio del aprendizaje musical, tal como se comentó anteriormente; otro punto a resaltar son las prácticas colectivas, ya que son el principal elemento que rodea todos los ciclos educativos de la EMG y, en esta, no existe la clase individual por aspectos que se mencionarán en el tercer capítulo.

La EMG ha tratado de construir nuevos elementos que permiten a todos los niños estar en el proceso de cuerdas pulsadas, entre ellos, el manejo adecuado de las obras en cuanto el nivel técnico, a cada niño se le realiza su respectivo arreglo musical de acuerdo a sus habilidades musicales, permitiendo la inclusión en el conjunto musical sin importar el nivel de conocimiento que posea o el rendimiento académico sobre su proceso personal, de este modo, se visualiza el respeto a la diferencia y la importancia del niño en el conjunto que se está trabajando; también se encontró la creación del guitarrillo, pensado en la adaptación morfológica del niño y el desarrollo del lenguaje verbal a través de canciones, este se explicará en el próximo capítulo.

- Kodály: ha tomado la música nacional como principal punto de apoyo para el desarrollo de las habilidades musicales, específicamente la MAC y sus correspondientes ritmos, también han creado repertorio destinado para los niños. En el segundo ciclo educativo se encuentra que, aunque no poseen énfasis en la formación vocal, se realiza la unión entre el canto y la interpretación del instrumento llamado guitarrillo, el cual funciona como acompañamiento armónico de canciones propuestas por el profesorado y facilita el desarrollo de habilidades musicales como cantar y tocar al mismo tiempo.

- Brindando importancia a las corrientes educativas de la nueva escuela, la cual es pensada en el bienestar del estudiante para que desarrolle las habilidades musicales, tal como se mencionó anteriormente.
- Willems: el desarrollo auditivo es adquirido por lo sensorial, generando consciencia e instauración de la música, mejorando la interpretación instrumental y permitiendo la comprensión de los niveles de entendimiento planteados por el autor (ritmo, melodía y armonía), también comparten el pensamiento sobre el equilibrio entre la música, el hombre y la naturaleza, teniendo en cuenta el desarrollo del ser humano como principal elemento del proceso pedagógico que realiza la EMG.

2.3.2 Relaciones indirectas

Se encontró necesario realizar las relaciones indirectas porque permiten un acercamiento a las metodologías que no funcionarían y su por qué, permitiendo que el lector comprenda las acciones pedagógicas erróneas que el docente en música podría cometer según el contexto en el que desarrolle su rol; cuando se habla de “acciones pedagógicas erróneas” se refiere a la aplicación de una metodología que está pensada para un sitio en especial y, esta, es aplicada en otro sitio sin tener en cuenta los imaginarios sociales y el tipo de música que utilizan, iniciando un deterioro progresivo sobre el aprendizaje al entrar en una descontextualización pedagógica.

- Kodály: la escala pentatónica es empleada principalmente en la música tradicional húngara, elemento no característico de la MAC, por este motivo se evita el empleo de la escala pentatónica al no estar relacionada directamente. En los trabajos realizados por el engranaje de la EMG, “Cuerda Pa’ Cantar” y el “Cancionero basado en el gusto musical de los niños” que se explicará en el tercer capítulo, no tienen preferencia ante alguna escala específica y utilizan ritmos según las necesidades actuales, preferentemente

tradicionales; como segundo punto, no utilizan el canto como herramienta principal, este cumple la función de acompañar el proceso de cuerdas pulsadas.

En cuanto al desarrollo de las agrupaciones, corales, caso Kodály, es sustituido por la Orquesta Típica de Cuerdas y el proceso para llegar a esta, punto que se especificará en el tercer capítulo.

- Orff: la escala pentatónica por motivos antes expuestos en Kodály. Como segunda relación indirecta está la danza, la cual funciona como componente secundario que no está ligado a la formación impartida, esto es debido a su énfasis en MAC y la práctica instrumental; hay que tener en cuenta que el recurso que se acerca, a la danza, forma parte del primer ciclo formativo, el cual se enfoca en la sensibilidad musical por medio del cuerpo, tal como se planteó en la metodología Dalcroze y su relación directa con el proceso.

Para realizar la descripción del proceso de cuerdas pulsadas en la EMG, se opta por desarrollar la sistematización de un proceso pedagógico musical; de esta manera, se recurre a la investigación de Calderón (2016) sobre la Escuela de Música de Chicoral como antecedente, ya que comparten algunos aspectos ideológicos.

2.4 La Escuela de Música de Chicoral

La Escuela de Música de Chicoral, La Cumbre (Valle del Cauca), inició su proceso de educación musical en el año 2006 y es destacado por el apropiamiento cultural y el significado que le brindan a su entorno. Las edades de los niños, para la formación musical, está dividida en cinco aves pertenecientes a la región: Perdiz colorada (5-7 años), Tucancito babilero (8-10 años), Saltator alinegro (11-13 años), Perico chocolatero (14-16 años), Atila lamiamarilla (17 años en adelante); utilizando ritmos característicos de la MAC como el bambuco, guabina, vals,

torbellino y pasillo para su formación, cabe resaltar que se implementa la metodología Willems (Calderón, 2016, p. 73-84).

La EMG no posee la división por edades determinadas, esta utiliza el proceso estudiantil que va de la mano con los tres ciclos educativos: semillero, fundamentación y profundización; de acuerdo con Calderón, sobre la Escuela de Música de Chicoral: “Su componente metodológico parte de una visión ecléctica y pragmática entre la formación musical y la inclusión social, reconociendo la importancia de generar un entorno formativo equilibrado entre lo práctico y lo teórico” (2016, p. 100).

Teniendo en cuenta lo mencionado, se procede a describir la división de edades escolares con sus respectivos ciclos educativos y la implementación pedagógica ante el enfoque que realiza la EMG en el proceso de cuerdas pulsadas y MAC.

3. Capítulo III

Este capítulo es el resultado de la investigación: diseño curricular, metodología, pedagogía para las clases de instrumentos de cuerda pulsada, tipo de composiciones que se han realizado y la escritura para las necesidades individuales.

3.1 Propuesta pedagógica de la EMG

Según Solano (2017, p. 25), citando al proyecto educativo institucional de la EMG 2009, “la Escuela de Música de Ginebra tiene como objetivo trabajar por el desarrollo humano de niños y jóvenes del municipio de Ginebra a través de la formación musical con énfasis en músicas colombianas”, de esta manera, se mejoran varios aspectos sociales empleados en su diario vivir. La entrega de saberes patrimoniales es uno de los componentes principales con los cuales la EMG realiza su labor educativa, junto a ello, la entrega de principios éticos universales.

3.2 Diseño curricular de la EMG (Fundación Canto por la Vida)

En Colombia los currículos empleados para la educación son diversificados, es decir, tienen en cuenta el resto de las artes con la finalidad de un aprendizaje holístico; sin embargo, esta corriente emerge a partir de la constitución de 1991, junto con ella la importancia de la música dentro del Currículum, más conocido como “L.C.E.A” (Lineamientos curriculares de educación artística) (Morales, 2006, p. 3).

La Fundación Canto por la Vida cuenta con tres límites de edades que permiten una división entre los estudiantes, cada una de estas tres edades posee un enfoque particular que depende del componente en el cual se encuentre. El proceso se lleva a cabo paralelamente con la etapa escolar y cuenta con cuatro áreas esenciales que se transmiten de acuerdo al ciclo en que se

encuentre el estudiante, ellos son: sensibilización, teórico-práctico, colectiva instrumental y complementaria (Rivera, 2012, p. 175).

3.2.1 Tres componentes:

- Semillero: 1º, 2º y 3º.
- Fundamentación: 3º, 4º y 5º de primaria, luego, 6º, 7º, 8º y 9º de secundaria.
- Profundización: 10º y 11º.

Semillero: En esta etapa, o primer componente estructural, se realiza una pequeña introducción en la que priman la sensibilidad y la motivación del estudiante por la música; de esta manera, la clase está dirigida a los primeros grados escolares (1º, 2º y 3º de primaria). Las actividades a practicar, en cada sesión, se desarrollan por medio del juego y otros ejercicios que están pensados en aportar las cuatro áreas ya mencionadas (Rivera, 2012, p. 175).

“Nosotros en el semillero, enfatizamos mucho en la ubicación espacial, desarrollo motriz, grueso y fino, ubicación espacial” (D. Pazos, comunicación personal, septiembre 27 del 2018).

Fundamentación: En esta etapa, o segundo componente estructural, se invita a los padres, niños, a que formen parte de la escuela y que la formación de sus hijos e hijas continúe. En tercer grado escolar, inicia el proceso con el guitarrillo y el primer ciclo de la EMG llamado “Inicial I” (Rivera, 2012, p. 175-176).

Profundización: Es el último componente estructural que busca pulir a los futuros egresados, en este punto se preparan para el examen de admisión de las carreras musicales a nivel nacional. A partir del año 2014, los estudiantes pueden realizar una intervención musical en la finalización del proceso en la escuela, independientemente de la carrera escogida o si tiene pensado seguir con sus estudios a nivel profesional (Rivera, 2012, p. 176).

3.2.2 División de ciclos:

- Inicial I, II y III, corresponden a los grados 3º, 4º y 5º.
- Básico I, II, III y IV, corresponden a los grados 6º, 7º, 8º y 9º de secundaria.
- Preparatorio I y II, corresponden a los grados 10º y 11º, en otras palabras, son aquellos con los cuales cierran la etapa educativa en la escuela y el colegio; es decir, se gradúan aproximadamente al mismo tiempo.

Cuando el estudiante pasa del ciclo semillero a inicial I, empieza un proceso en el cual se integran los saberes aprendidos hasta ahora; en este punto empieza a formar parte de la Pre-Orquesta de Cuerdas, el cual funciona como puente para la Orquesta de Cuerdas Típicas de Ginebra (Rivera, 2012, p. 176).

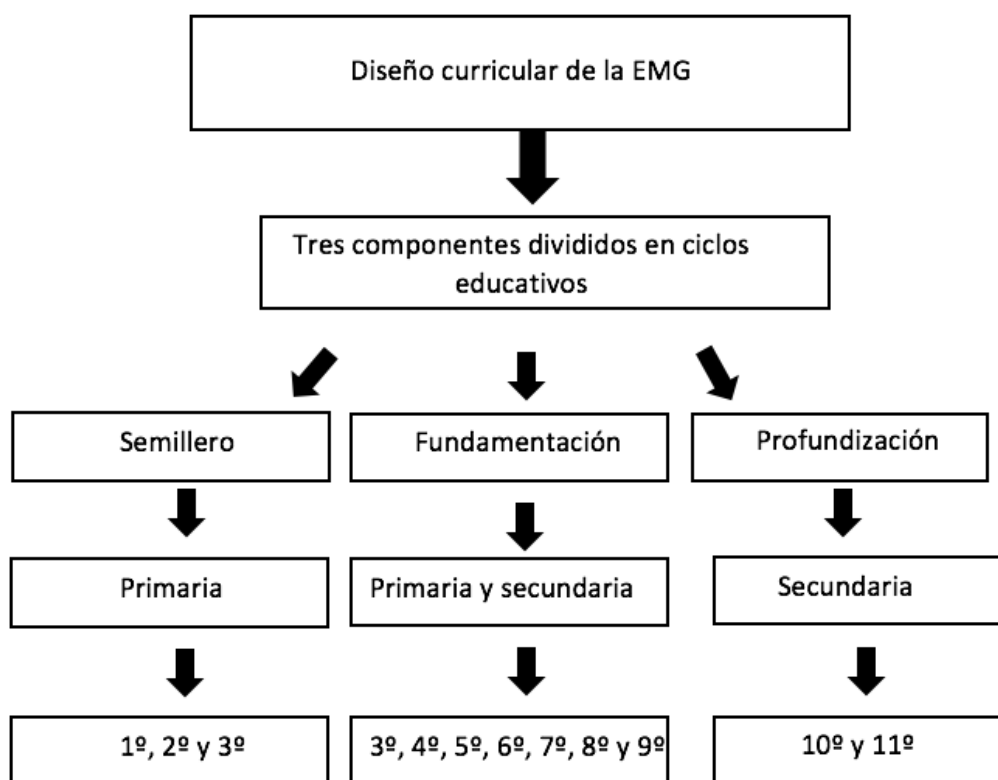


Figura 7. David Patiño, *Diseño curricular de la Fundación Canto por la Vida (EMG)*.

3.3 El guitarrillo



Figura 8. David Patiño, Fundación Canto por la Vida, Ginebra (2018). Guitarrillo.

3.3.1 Estructura del guitarrillo:

Según Solano (2009, p. 74-76), las medidas específicas del guitarrillo son:

- Tapa superior, ancho: 26 cm
- Tapa largo: 42 cm.
- Tapa superior: 34.2 cm.

Aros:

- Ancho: 7 cm.

- Largo: 55 cm.

Diapasón:

- Ancho: 4 cm.
- Largo: 55 cm.

Boca:

- 7 cm de diámetro.

Puentesuela:

- Largo: 25 cm.
- Ancho: 2 cm.

3.3.2 El guitarrillo como metodología de la EMG

En la EMG se logró notar preferencia ante el repertorio, ellos tienen un sentido de la enseñanza musical que los impulsa a creer que el repertorio es la base de toda iniciación musical, sin importar, por ahora, la técnica específica o la acomodación de los dedos en el instrumento (hablando de niños en el guitarrillo). La música se enseña con música y no con ejercicios aislados que están en ella; Solano (2009, p. 25) lo propone como “enseñar y aprender música haciendo música”.

“Esta metodología de iniciación musical, no es ajena a los propósitos musicales y filosóficos de las corrientes metodológicas empleadas en el siglo XX en Colombia, (Z. Kodaly. J. Dalcroze, E. Willens, M. Martenof, Susuki, C. Orrf)” (Solano, 2009, p. 9). Debido a los ambientes culturales que se ven en cada región, las metodologías europeas se encargaban de guiar el proceso de acuerdo a su factor más importante, el social; en este sentido, la EMG propone la creación de una nueva pedagogía a partir de lo mejor de cada una de las propuestas metodológicas nombradas en el segundo capítulo; de esta manera, implementan el guitarrillo

como instrumento versátil, con acompañamiento armónico y melódico que beneficia a los niños de la EMG.

El trabajo en equipo de los maestros de cuerda y lutieres del momento permitió la creación del guitarrillo, contribuyendo al proceso de cuerdas pulsadas, especialmente, en su iniciación. La afinación de las primeras cuatro cuerdas son idénticas a la guitarra y el tiple, de este modo, cuando pasan el ciclo de fundamentación, poseen mapas mentales sobre la posición de los dedos en el diapasón.

Uno de los componentes que facilitan el cuidado de los instrumentos, a futuro, es la colaboración de los niños en la realización del guitarrillo, labores sencillas como el lijado y el diseño gráfico de la tapa principal del instrumento, son aspectos que generan sentido de pertenencia por los materiales que utilizan en clase; sin embargo, labores como el corte de madera y el uso de herramientas que podrían atentar contra la parte física de la persona, están a cargo de los lutieres, quienes guían la estadía de los estudiantes en el taller.

En la primera fase de la pedagogía en cuerdas pulsadas se encontró el semillero, este, es un programa que reúne a los niños de Ginebra y sus alrededores para el primer acercamiento musical; en las actividades que se realizan en el semillero se observaron algunos elementos de la instrumentación Orff, especialmente las placas y, por parte de la EMG, el guitarrillo, el cual se encarga de iniciar el proceso instrumental de cuerda pulsada.



Figura 9. Fundación Canto por la Vida, auditorio de la Fundación Canto por la Vida (2016)

Ensamble de Inicial I, dirigido por Sandra Rayo Morales. Recuperado de:

<https://www.facebook.com/canto.lavida>.

Estos grupos se conforman con los niños que están finalizando el ciclo de semillero e integrantes del primer ciclo de fundamentación, inicial I.



Figura 10. Fundación Canto por la Vida, auditorio de la Fundación Canto por la Vida

(2016) Ensamble de Inicial I, dirigido por Sandra Rayo Morales. Recuperado de:

<https://www.facebook.com/FCantoPorLaVida/>.

El guitarrillo es una propuesta metodológica que facilita el aprendizaje de los instrumentos de cuerda pulsada, también cuenta con un método; la cartilla de iniciación “Cuerda Pa’ Cantar”, que posee la información de cómo iniciar en el instrumento y, por medio de grabaciones, enseña cómo debería sonar cada una de las canciones a interpretar.

3.3.3 La cartilla de iniciación al guitarrillo “Cuerda Pa’ Cantar”

El método que presenta la Fundación Canto por la Vida (EMG), Cuerda Pa’ Cantar – Cartilla de Iniciación al Guitarrillo, cuenta con una estrategia metodológica objetiva. El niño, sin conocimiento musical alguno, puede establecer una comunicación con la cartilla y aprender a través de ella, todo gracias al contenido literario. El público al cual va dirigido es de 5 a 9 años de edad; primero, inicia como si fuera un pequeño cuento, en el cual el guitarrillo tiene el nombre de “Paco” y enseña:

- Partes del instrumento: cabeza, diapasón, caja de resonancia, boca y puente.
- Dedos: índice 1, medio 2, anular 3 y meñique 4.
- El rasgueo de las uñas.
- Los trastes: en este caso, son enseñados como “casitas” y los dedos como personas que deben entrar, permitiendo el desarrollo motriz.
- Acordes: ellos se incluyen progresivamente a medida que avanza el repertorio.
- Repertorio: es gradual, las composiciones varían entre los ritmos catalogados como tradicionales y algunas de las obras, pertenecen a maestros de la EMG.

Según Solano, el guitarrillo es un:

“Cordófono fabricado en madera, liviano, con unas dimensiones de 90 centímetros de longitud, amplitud en la caja armónica de 42 centímetros, con un diapasón de un promedio de cuatro centímetros de ancho, totalmente plano en su parte posterior que

permite una posición más cómoda de la mano izquierda de los niños, cuatro cuerdas de nylon que corresponden a la afinación de las cuatro primeras cuerdas de la guitarra (mi, si, sol, re)” (2009, p. 7).

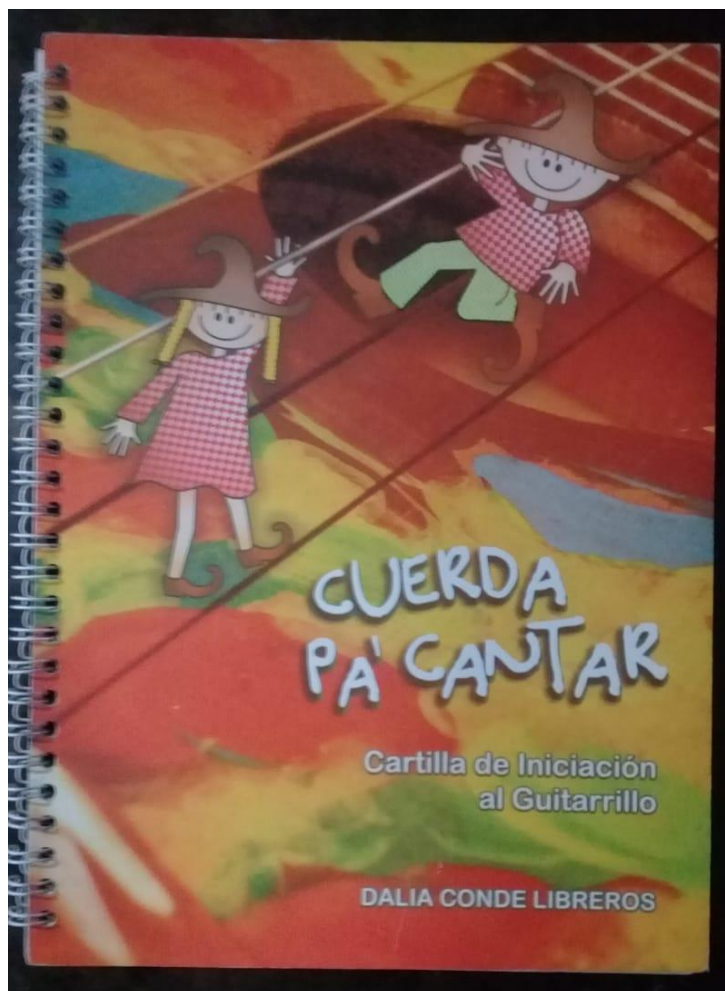


Figura 11. David Patiño. Fundación Canto por la Vida (2018). Cuerda Pa' Cantar. Cartilla de iniciación al Guitarrillo.

Analizando el método se encontró que los acordes se presentan de manera progresiva para el niño, contando con los grados tonales I y V. La mayoría de los casos presenta la relación entre V7 y I, como, por ejemplo: Sol 7 con Do, Re 7 con Sol, La 7 con Re, Mi 7 con La (en este punto aparece el primer acorde menor, con la posición de Mi mayor se facilita el acorde de Mi menor al mover sólo un dedo), Si 7 con Mi y finaliza con La menor y Re menor, que serían el VI y II de la

tónica. Se logra ver el desarrollo armónico que posee el guitarrillo y, además, con dichas posiciones, se genera un pequeño mapa en la guitarra y el tiple; ya para cuando tienen diez años e inician con alguno de estos instrumentos de cuerda pulsada, les resultará mucho más fácil y el aprendizaje no se ve interrumpido por detalles motrices ya desarrollados en el guitarrillo.

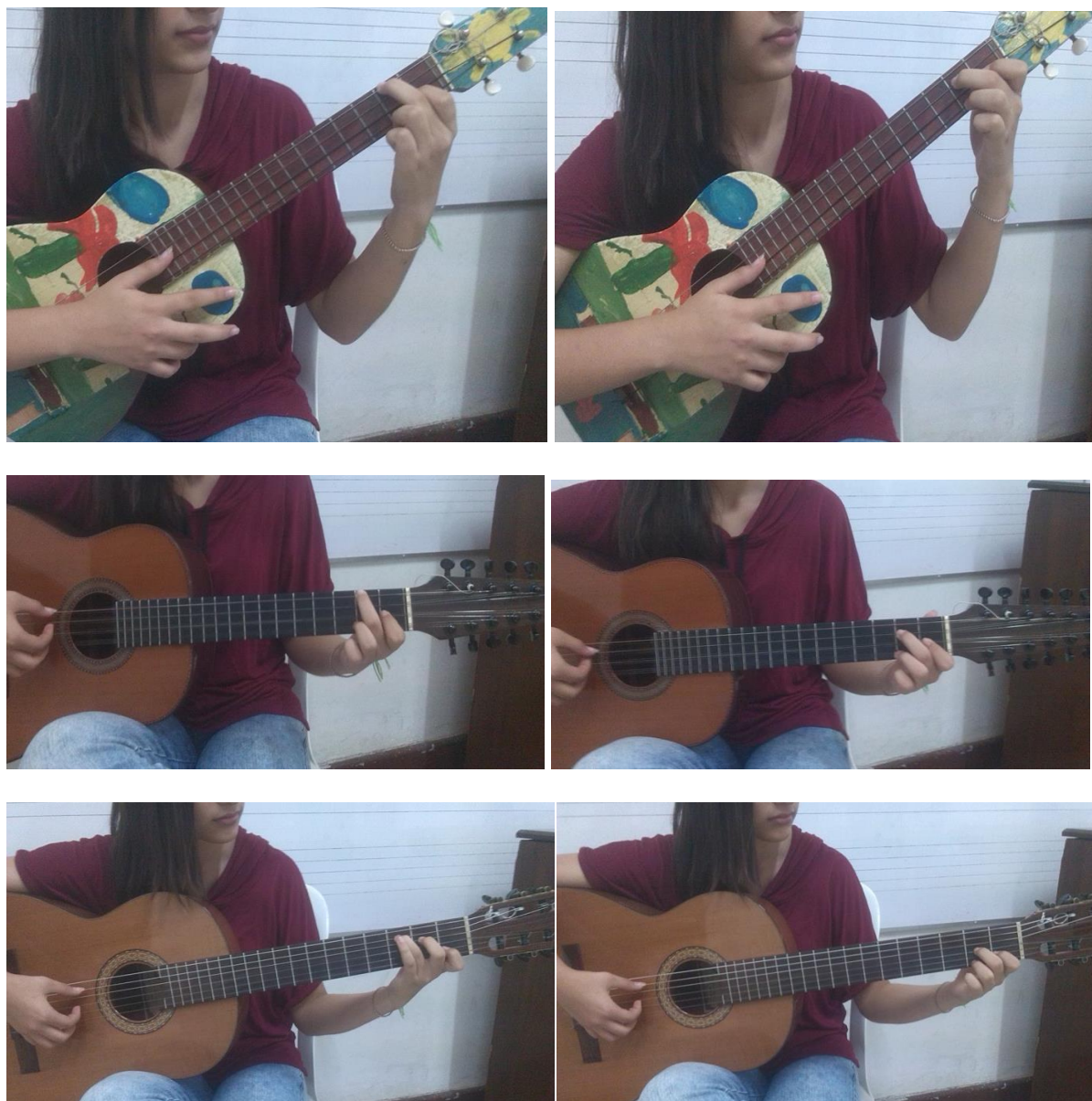


Figura 12. David Patiño, Fundación Canto por la Vida, Ginebra (2018). Catalina Amortegui, posición de Do mayor y Re mayor, izquierda y derecha: guitarrillo, tiple y guitarra.

El guitarrillo se encuentra en el ciclo de semillero, que vendría siendo un tercer grado a escala escolar. Hay que tener en cuenta que la EMG posee un desarrollo pre-guitarrillo, en los cuales se trabaja la motricidad gruesa y fina.

Paralelamente a la invención del guitarrillo se comienza a investigar sobre una metodología de aprendizaje que esencialmente consistiera en tocar y cantar con el guitarrillo desde el primer día de clase, además se desarrolló una estrategia que despierta el sentido de pertenencia hacia el instrumento. La estrategia consiste en que los niños y las niñas pinten la tapa superior del instrumento antes de ser ensamblada al cuerpo del instrumento; esta práctica se plantea como un ejercicio de expresión libre con el que más adelante pueden identificar el guitarrillo. (Solano, 2017, p. 102)

Cabe resaltar las nuevas interacciones que se realizan en la EMG, estas, son la preocupación constante que busca el continuo movimiento pedagógico, teniendo así, nuevos caminos en la enseñanza musical. El Trabajo de Grado de una de sus egresadas, Aldana (2018), comenta que su indagación le permitió conocer los gustos musicales de sus estudiantes y, así, crear junto con ellos repertorio que permitiera el desarrollo de diferentes habilidades musicales. La creación de dicho material pedagógico continúa con el legado de sus maestros, los cuales habían creado repertorio para las generaciones pasadas.

En el análisis se observa que Aldana (2018) sigue el direccionamiento que se realizó con “Cuerda pa’ Cantar”, el cual se centra en la búsqueda de un repertorio que corresponda a los gustos musicales de los niños de la región. En el estudio que se realizó, de sus obras compositivas, se intentó ver la aplicabilidad para el guitarrillo y el canto, ahí se logró notar algo muy importante, el “Cancionero Musical” funciona como un segundo tomo de “Cuerda pa’ Cantar”.

Ambos libros, “Cancionero basado en el gusto musical de los niños y Cuerda Pa’ Cantar” se crearon con acercamiento a los niños, formando una construcción entre partes iguales en que el docente y el estudiante tienen el mismo grado de importancia y, juntos, inician un pequeño concilio musical al cual se denomina como “clase”. También emplean la interdisciplinariedad al pensar la temática del repertorio con el imaginario.

3.4 Pedagogía de la EMG en los niños

Dalia Pazos es la encargada de recibir a los niños más pequeños que ingresan al proceso musical, ahí ven, con ella, clase de guitarrillo, ensamble y lenguaje musical.

Lo que hacemos es trabajar mucho el desarrollo de habilidades motrices y cognitivas para que cuando lleguen al guitarrillo tengan un buen desarrollo de lateralidad, ubicación espacial, disociación y un buen desarrollo motriz; porque si no, cuando se enfrenten al guitarrillo, el pisar la cuerda, el saber dónde está la derecha, la izquierda, arriba y abajo, si no lo hemos trabajado corporalmente, difícilmente lo van a comprender. (Pazos, comunicación personal, septiembre 27 del 2018)

La profesora Pazos, la cual posee énfasis en canto, ingresa a la fundación en el año de 1997 y, aunque el guitarrillo inicia su aplicabilidad en el año de 1996, su proceso de perfeccionamiento es posterior a la fecha. Pazos fue la encargada de adoptar la pedagogía que le brindó Dalia Conde para continuar el programa de enseñanza del guitarrillo.

La pedagogía en los niños, que pasan por el programa, posee las siguientes características:

- No hay esquema rígido en el currículo académico.
- Es pensada para una población en específico.
- Su enfoque es constructivista al utilizar rondas infantiles como base musical.
- El repertorio desarrolla la técnica.

- El respeto ante los procesos individuales.
- El aprendizaje debe ser agradable.
- La enseñanza es recíproca.
- La actualización de la clase es de manera constante.
- El trabajo en equipo prima ante el individual.
- Todos pueden hacer música.



Figura 13. Fundación Canto por la Vida, auditorio de la Fundación Canto por la Vida (2016)

Dalia Pazos. Recuperado de: <https://www.facebook.com/FCantoPorLaVida/>.

3.5 Clase por tipo de cuerdas

Uno de los puntos clave, para entender el proceso de cuerdas pulsadas, es que cuenta con el ensayo por tipo de cuerda. Este lo realizan una a dos veces por semana y, dependiendo de los eventos del mes, aumenta o disminuye la intensidad. Las clases por tipo de cuerda permiten que

los niños puedan escucharse unos a otros, especialmente en la dinámica de la inclusión en cuanto a las habilidades musicales de cada uno y sus correspondientes voces en la OTCG. Se notó que cada grupo divide su tiempo entre técnica y repertorio, los maestros son los encargados de seleccionar qué aspectos técnicos trabajarán por clase y, cada uno de ellos, está pensado en el repertorio del año.

La primera parte, técnica, son ejercicios de baja intensidad que van incrementando poco a poco, los cuales funcionan como calentamiento direccionado para la segunda parte, la cual es el repertorio, el maestro encargado del instrumento ejecuta la obra para brindar un referente sonoro y visual sobre cómo podría sonar la obra.

El equilibrio entre lo teórico y práctico está presente en todo momento, lo teórico va unido a la lectura y el análisis y, en cuanto a lo práctico, la tradición oral es el componente fundamental que ayuda al desarrollo instrumental y la concepción de la MAC; cabe resaltar que los docentes de la EMG están permeados de este bagaje musical que han heredado de sus maestros y compañeros de tertulias, también han participado en encuentros a nivel nacional e internacional, caso del Trío de Ida y Vuelta.

En cuanto a la postura corporal, se observó que los docentes no son estrictos en este sentido, prefieren enfocarse en cómo se siente el niño en clase y la musicalidad con la que interpreta su instrumento; según Rivera:

si nos vamos a poner a exigir la técnica del instrumento, a los niños, lo que hacemos es aburrirlos, ¿qué es lo importante?, la inclusión de la sonoridad, el trabajo en conjunto, que se den cuenta de la función, de su rol, ya con eso tenemos una base para cuando lleguen a la orquesta, digamos de los grandes, entonces ellos ya saben más o menos como deben ser los desempeños acá. (comunicación personal, septiembre 21 del 2018)

3.5.1 Clases de Guitarra



Figura 14. David Patiño. Fundación Canto por la Vida (2018). Clase de guitarra.

La clase de guitarra es dirigida por Luis Fernando Rivera, maestro encargado de la OTCG y la banda de la EMG. El docente, entre sus tantas experiencias, compartió con Diego Estrada, uno de los músicos más representativos de la MAC; de esta manera, ha brindado a los niños este tipo de sonoridades heredadas.

En cuanto a los métodos que emplea para la formación técnica del instrumento, están los estudios de Ferdinando Carulli, Mauro Giuliani y Fernando Sor en su aspecto más básico; emplea la guía de Tomás Camacho, Escuela de guitarra. Vol. 1. Iniciación (Real Musical, 2006), la cual se basa en el análisis de la práctica musical. No emplea un esquema rígido en la enseñanza de guitarra y siempre está buscando que los estudios selectos sean para el desarrollo técnico que se podrá aplicar en el repertorio del año.

3.5.2 Clases de Tiple



Figura 15. David Patiño. Fundación Canto por la Vida (2018). Clase de Tiple.

Las clases de tiple están a cargo de Julián Andrés Solano, uno de los niños que pasó por el proceso de cuerdas de la EMG hace algunos años, luego se graduó de la Universidad del Valle, sede Meléndez, Cali, y fue ganador del FMN con “El Trío de Ida y Vuelta”.

El primer paso de la clase, según Julián Solano, es afinar el instrumento para que los niños se acostumbren a tocar afinados. Luego de ello, procede con un calentamiento progresivo sin utilizar libros de técnica o algún tipo de ejercicio esquematizado, este calentamiento lo realiza con fragmentos del repertorio que podrían generar dificultades en su ejecución; de este modo, inicia la clase practicando el fragmento lentamente, interiorizando el movimiento de los dedos y

sus respectivos cambios de posiciones. El segundo paso está en pulir los fragmentos aprendidos en la obra, dinámicas, fraseos, duración de las figuras, acentos y demás.

3.5.3 Clases de Bandola



Figura 16. David Patiño. Fundación Canto por la Vida (2018). Clase de Bandola.

Samuel Ibarra Conde es el encargado de la clase de bandola y ha estado en el proceso de la EMG desde pequeño, es egresado de la Pontificia Universidad Javeriana, Colombia, y la Universidade Estatal de Campinas, Brasil. Según López (2018):

Usted va a escuchar las grabaciones de Gustavo Sierra y ahí está el sonido de él, es el sonido grande, las bandolas bien tremoladitas y todo esto estos chicos se lo van a copiar, ¿de quién estoy hablando?, de Samuel (...) y Julián. (comunicación personal, noviembre 15)

López (2018) se refiere a Julián Solano, maestro de tiple que anteriormente se mencionó.

Samuel también pertenece al Trío de Ida y Vuelta, lo cual es un referente en cuanto al desarrollo de las cuerdas pulsadas en Ginebra.

La clase de Ibarra se divide en tres fases: la primera es la fundamentación técnica, se propone un ejercicio con todos los estudiantes a un tempo que incrementa poco a poco; la segunda está en el trabajo individual para la lectura de la obra, lo que permite aprender y resolver partes de ella; la tercera fase está en la unión de los fragmentos trabajados, se presenta un tempo cómodo para la ejecución y se realiza de manera grupal.

En cuanto a los métodos que utiliza la EMG, está:

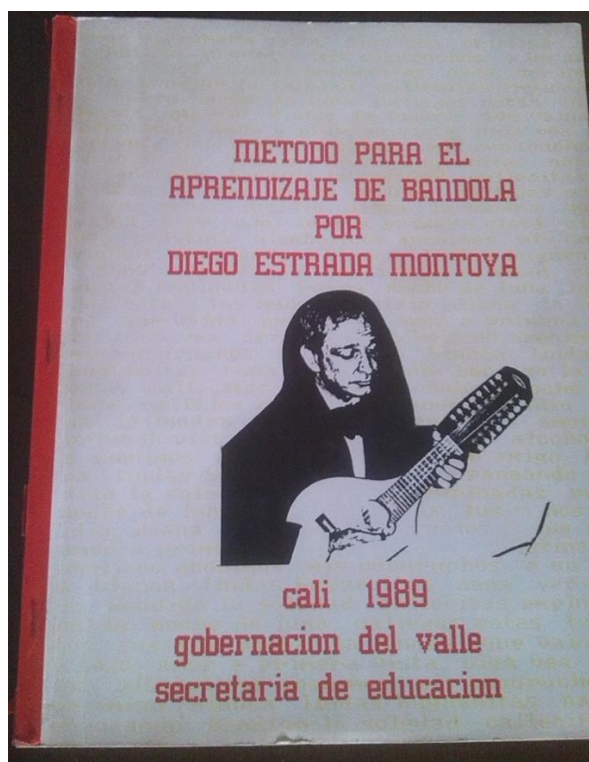


Figura 17. David Patiño, Fundación Canto por la Vida, Ginebra (2018). Método para el aprendizaje de bandola por Diego Estrada Montoya. Cali, 1989. Gobernación del Valle, secretaría de educación.

Sin embargo, hablando con los profesores de la EMG, se notó que no utilizan métodos fijos o algún tipo de guía estricta en el desarrollo técnico de los niños, debido a que todo depende de las necesidades individuales y repertorio que se esté interpretando en el momento; este repertorio no está establecido y los estudiantes no tienen un esquema en el que las obras estén divididas por dificultad técnica.

La EMG se destaca por el desarrollo de las habilidades musicales en la interacción grupal, de este modo, para que ninguna persona se quede sin interpretar un instrumento y forme parte de algún conjunto, ya sea la Pre-orquesta típica de cuerdas o la OTCG, se realizan diferentes voces para cada obra del repertorio, todo pensando en las habilidades individuales de cada estudiante y que pueda llevar el proceso de cuerdas de la mejor manera, sin sujetarlo a algún esquema que defina su nivel técnico e interpretativo, formando la colectividad y no la individualidad.

3.6 Pre-orquesta típica de cuerdas

Después de que los niños terminan de ver clases con Pazos, inicia el proceso de direccionamiento hacia uno de los instrumentos representativos de la MAC. En este punto de la investigación aparece al profesor Gustavo López, quien es el encargado de seguir el proceso de cuerdas pulsadas. Gustavo López ha estado inmerso en la música por medio de su abuelo y su padre los cuales eran músicos y escuchaban, en casa, la radio difusora nacional de Colombia, su formación también se llevó a cabo con compañeros de tertulias y profesores como Libardo Reyes, Miguel Caballero, Janet Torres, Rafael Navarro, Cesar Potes, Gustavo Sierra, Alfonso Valdiri (quien fue el creador de la escuela de guitarra en el Conservatorio y, junto a Gustavo Sierra, crearon la primer cátedra de tiple, bandola e instrumentos típicos colombianos, la primera del país, años 70 aproximadamente), Eduardo Valencia, Salomón Amaya, Álvaro Romero, Oliva

Agudelo, Diego Estrada, Anoraldo Romero (sobrino de Álvaro Romero), Elio Núñez, Arcelcio Echeverri, Fabián Forero, Gustavo Adolfo Rengifo y otros... en Gustavo López se logra ver cómo algunos de los actores principales de la MAC se tejen en su vida, permitiéndole a él ser portador de estas construcciones sonoras (G. López, comunicación personal, noviembre 15 del 2018).

Los instrumentos están divididos según su sonoridad, en la parte delantera están las bandolas, seguidas de los tiples y guitarras y, para finalizar, en la parte de atrás están los guitarrillos.



Figura 18. David Patiño, salón principal de la casa antigua de la EMG (2018). Pre-orquesta típica de cuerdas de Ginebra.

En el ensayo que realiza la Pre-orquesta los referentes visuales están presentes en todo momento. El profesor López se encuentra en la parte de la derecha de la fotografía, posee una guitarra, cumpliendo la función de referente visual para los tiples y guitarras, también cuentan con estudiantes ya graduadas de la EMG que colaboran en el proceso y funcionan como referente visual para los niños de bandola, guitarra y guitarrillo.

En la entrevista realizada a López se notó que uno de los componentes principales, con los cuales encamina el aprendizaje de las cuerdas pulsadas, es la creación compositiva que piensa especialmente en los niños que pasan del guitarrillo a otro instrumento; de este modo, se procede a describir una de sus composiciones que están destinadas para el inicio de la Pre-orquesta de cuerdas típicas de Ginebra.

3.6.1 Serie de ejercicios didácticos

La serie de ejercicios didácticos es un compendio de obras creadas para la iniciación de los niños en cuerdas pulsadas por el profesor Gustavo López, encargado de la Pre-orquesta. Los niños, después de pasar por el proceso anteriormente mencionado, proceden a aprender uno de los instrumentos de cuerdas típicas colombianas (guitarra, tiple o bandola); en este punto, de acuerdo con las necesidades de la EMG, el maestro realiza un formato con el cual se pueda trabajar muchos aspectos musicales desde el repertorio. De esta manera, el primer sistema corresponde a la bandola 1, el segundo al tiple 1, el tercero al tiple 2 y, el cuarto, a la guitarra y el bajo.



Figura 19. David Patiño, sala de profesores del proceso de cuerdas pulsadas de la EMG (2018).

Serie de ejercicios didácticos N. 1.

El primer compás costa de dos acordes principales que están divididos en dos pulsos, Sol mayor y Re mayor con séptima; el segundo compás tiene una ligera variación rítmica en la bandola 1 y la voz inferior, que sería la guitarra y el bajo; el tercer y cuarto poseen la misma figuración; en el quinto y sexto compás pasa al cuarto grado, Do mayor; el séptimo compás realiza un primer grado en posición de 6/4, más conocido como cadencial que se dirige a una dominante; en el octavo compás hay una dominante (Re mayor) y, en el noveno y décimo compás, finaliza en un primer grado (Sol mayor). La obra, inicialmente, no posee armadura de Sol mayor, lo que lleva a pensar que el desarrollo de la obra está en Do mayor o La menor; sin embargo, la intencionalidad es clara, el docente creó material para que los niños pudieran interpretar repertorio musical mientras se veían detalles como el golpe de la cuerda y diferentes maneras de pulsarla, las melodías están construidas sobre las cuerdas al aire y, en la mayoría de la obra, los trastes no son pisados.



Figura 20. David Patiño, sala de profesores del proceso de cuerdas pulsadas de la EMG (2018).

Serie de ejercicios didácticos N. 3, primera parte.

Sobre la serie de ejercicios didácticos, el N. 2, fue borrado de la base de datos por detalles técnicos, no se logró recuperar la información ni se tiene registro escrito de él. Con el mismo tipo de formato, se crea el N. 3, el cual se trabajan notas sucesivas, académicamente es conocido como grado conjunto; se puede notar que la guitarra empieza a doblar la melodía una 6ta abajo, ya en el quinto compás, realiza una variación; el tiple 2 pasó a realizar acompañamiento por acorde quebrado y pequeños grados conjunto; el tiple 1 pasó de tener la melodía a tener acordes.

Hay que resaltar que se rompe con los parámetros establecidos por los antepasados, en los que cada instrumento tenía su rol (melódico, rítmico y armónico), aquí la participación de los tiples y la guitarra se entrelazan con la voz principal que lleva bandola, lo cual funciona como preparación para llegar a la OTCG.

3.6.2 Obras que se emplean en la Pre-orquesta



Figura 21. David Patiño, sala de profesores del proceso de cuerdas pulsadas de la EMG (2018).

Los pajaritos vuelan, primera parte.

Una de las obras que escogimos para analizar el proceso fue “Los pajaritos vuelan”, compuesta por Gustavo López Palomino. La primera voz es destinada para bandola, la segunda para guitarra, la tercera para bajo, la cuarta para tiple 1 y la quinta para tiple 2. En esta obra hay tres de los componentes que se habían desarrollado en la serie de ejercicios didácticos, mas, en esta partitura, se trabajan los intervalos de tercera mayor y menor, continuando con la preparación de los niños que estarán próximamente en la OTCG.



Figura 22. David Patiño. Salón principal de la casa antigua de la EMG (2018). Pre-orquesta, sección de guitarras y guitarrillos.

En la actualidad se cuenta con colaboración de los egresados de la EMG, unos cursan sus estudios en la Universidad del Valle, Cali, y otros en el Conservatorio Antonio María Valencia de la misma ciudad. Algunos de ellos siguieron estudiando el instrumento de cuerda pulsada que

aprendieron en la EMG; sin embargo, algunos se dedican al instrumento secundario, ya sea de la familia de viento o de percusión.

3.7 La diversificación instrumental

La EMG cuenta con dicha diversificación, permitiendo participar al niño en dos conjuntos, cuerda y viento. En la parte de viento se maneja la Pre-banda y la banda, funcionando el primero como preparación para llegar al segundo, la dinámica es muy parecida a la Pre-orquesta típica de cuerdas y la Orquesta Típica de Cuerdas de Ginebra.

Lo que propone Auxiliadora (2000) concuerda con los pensamientos ideológicos de la EMG, según Rivera (2018):

pienso que eso es una de las bondades, de las ventajas, de las maravillas que tiene el programa de Ginebra. Ver usted a un niño que toca tiple y cambia la clase y toca trompeta, y después del otro grupo está tocando un tambor; y una niña que hace lo mismo, y después del otro grupo canta y baila, (...) la diversidad es un oasis aquí para darle más elementos a esa persona en los que pueda desempeñarse y hacer la aplicabilidad de un conocimiento de una habilidad en un instrumento para otro. (Rivera, comunicación personal, septiembre 21 del 2018)

La diversificación instrumental, para llevarse a cabo, necesita varios complementos fundamentales. El primero se basa en el instrumento permanente que acompañará el proceso del niño y la rotación que se maneja cada mes, la rotación instrumental es dirigida por el cuerpo docente; el segundo es la clase de lenguaje musical, que vendría siendo la parte teórica, de esta manera, se logra tener ambos bandos de desarrollo, lo práctico y lo teórico. Cabe resaltar que los niños no están sujetos obligatoriamente al instrumento asignado y, debido a la rotación instrumental, pueden conocer, maestros y estudiantes, las destrezas que permitan un proceso

musical óptimo, en el que el niño pueda conocerse y conocer en qué instrumento musical se siente a gusto (Auxiliadora, 2000, p. 2-6).



Figura 23. Canto por la Vida, auditorio de la Fundación Canto por la Vida (2018). Luis Fernando Rivera Cobo y la banda.

3.8 Orquesta Típica de Cuerdas de Ginebra (OTCG)

Luis Fernando Rivera Cobo labora, actualmente, como director de banda del Colegio Académico de Buga y, también, de la banda y orquesta típica de cuerdas de la EMG. A la edad de 12 años ingresó a la casa de la cultura de Buga, Valle del Cauca, cuando el conservatorio Antonio María Valencia tenía vínculos con ella misma; paralelamente, por el auge cultural que tenía Buga en ese entonces, conoció al maestro Miguel Barbosa, quien fue una figura importante en este sector cultural por continuar con el legado de Manuel Augusto Salazar (1890-1965) y

Agustín Payán (1890-1969).

Las influencias sonoras que recibió el profesor Rivera se basaron en el desarrollo de las bandas, las clases personalizadas que no fueron formales por su contenido recíproco, influencias en la escritura orquestal para bandas por Mario Gómez Vignes, la formación en el Instituto Popular de Cultura, las clases de Carlos Arturo Torres, quien enseñaba en el conservatorio y tocó durante muchos años con el maestro Diego Estrada en el “Trío Espíritu Colombiano”. También fue intérprete de la estudiantina que dirigió Diego Estrada, a quien le aprendió fraseos y parte de su pedagogía. Rivera comenta que:

Él tenía su genio, eso no se puede ocultar, todo mundo que lo conoció saben que él era muy malgeniado; pero era una persona muy noble, Diego Estrada era, para mí (...) una persona tan noble, tan sensible, que él podía echar la rabieta y los gritos y, a los dos minutos, estaba llorando con una interpretación. (Rivera, comunicación personal, septiembre 21 del 2018)

Cuando Rivera llega a la EMG, ingresa a ser parte del profesorado en cuerdas pulsadas, especialmente en el área de Guitarra; luego dirigió la banda y, con el tiempo, intenta dirigir la estudiantina (hoy en día llamada OTCG); comenta que lo más importante, cuando tomó el cargo que había dejado Gustavo Sierra por cuestiones de transporte, Cali-Ginebra, fue tener en cuenta que los conocimientos que él poseía sobre el tiple y la bandola, eran precarios; sin embargo, al contar con el grupo docente, pudo tener soporte sobre lo que se puede y no hacer en dichos instrumentos cuando se trataba de realizar los arreglos de las distintas voces que manejaba la OTCG.

3.8.1 Tratamiento y consideraciones para los arreglos de las distintas voces de la Bandola descritos por Luis Fernando Rivera Cobo

- “Bandola uno: buena lectura musical, notas en registros extremos, aplicación de recursos técnicos y de interpretación (pizzicato, ligados, cambios de color, digitaciones en diferentes cuerdas buscando la uniformidad del color, diversidad en el trémolo); esta cuerda lleva la línea melódica”.
- “Bandola dos: buena lectura musical, aplicación de recursos técnicos y de interpretación (pizzicato, ligados, cambios de color, digitaciones, diversidad del trémolo)”; la cuerda asume una función respecto al trabajo contrapuntístico”.
- “Bandola tres: lectura musical en grado básico, trabajo de direccionalidad del plectro, trabajo del empleo de bases rítmicas, de la línea melódica, y la utilización del registro comprendido entre la primera y la cuarta cuerda”.

3.8.2 Escritura especial para atender las necesidades individuales de cada niño que pasa por el proceso de cuerdas pulsadas

La inclusión juega un papel muy importante en la elaboración de los arreglos para ciertas agrupaciones, se tiene en cuenta el nivel técnico e interpretativo adquirido por el estudiante y se realiza una adaptación instrumental en la cual se pueda desempeñar de la mejor manera en dicho grupo.

En la OTCG, el profesor Luis Fernando Rivera, realizó un arreglo de “La Vencedora”, en él se puede diferenciar el papel que juegan las tres diferentes voces de la bandola, de igual manera, para los otros instrumentos (Rivera, 2012, p. 180-184).

Los instrumentos descritos de arriba hacia abajo, 1, 2 y 3 corresponden a la bandola, seguido del contrabajo, tiple y, al finalizar, la guitarra. En la parta A, la bandola 1 lidera la melodía y la

bandola 3 realiza un pizzicato con figuras rítmicas simples, de igual manera, el tiple 1 y 2. En la parte B, la bandola 2 y 3 estarán al unísono junto con los tiples 1 y 2. Entre las figuras rítmicas simples están las negras, corcheas y silencio de corcheas, las cuales están, especialmente las corcheas, ubicadas en los tiempos débiles del compás.

Figura 24. David Patiño. Libro “Tiple Bandola. Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos” (2012). Arreglo de Luis Fernando Rivera “La vencedora”, parte A, p. 181.

The image displays a musical score for a piece titled "La vencedora" by David Patiño. The score is arranged in seven staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff starts with a treble clef, the same key signature, and a dynamic marking of *f* (forte). It features a melodic line with quarter and eighth notes. The third staff is similar to the second, with a treble clef, key signature, and a melodic line. The fourth staff uses a bass clef and contains a melodic line with quarter and eighth notes. The fifth staff has a treble clef, key signature, and contains a series of chords marked with a '7' (seventh). The sixth staff also has a treble clef, key signature, and contains a series of chords marked with a '7'. The seventh staff has a treble clef, key signature, and contains a melodic line with quarter and eighth notes. The score is a transcription of a piece from a book by David Patiño, specifically from the section on guitar tunings for Colombian instruments.

Figura 25. David Patiño. Libro “Tiple Bandola. Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos” (2012). Arreglo de Luis Fernando Rivera “La vencedora”, parte B, p. 181.

También se encontró que el arreglo del Torbellino N. 1, de Gentil Montaña, el guitarrillo cumple dos voces distintas, la primera voz realiza la melodía y contiene aspectos técnicos más complejos cuando pasa al acompañamiento; en cambio, en la segunda voz, se observó que disminuye la complejidad técnica.

Figure 26 shows the musical score for the first guitar part of 'Torbellino N. 1'. The score is written in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. It consists of three staves. The first staff (measures 1-9) begins with a whole rest, followed by eighth-note patterns and a final chord. The second staff (measures 10-16) continues with eighth-note patterns and chords. The third staff (measures 17-20) is titled 'Ritmo De Torbellino' and features a series of chords marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A first ending bracket is present over measures 19 and 20, leading to a double bar line.

Figura 26. David Patiño. Torbellino N. 1, Gentil Montaña. Arreglo de Luis Fernando Rivera.

Voz del primer guitarrillo.

Figure 27 shows the musical score for the second guitar part of 'Torbellino N. 1'. The score is written in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. It consists of two staves. The first staff (measures 1-13) begins with a whole rest, followed by chords and a final chord. The second staff (measures 14-20) continues with chords and a final chord. A first ending bracket is present over measures 19 and 20, leading to a double bar line. The dynamic marking *mf* is present under the first staff.

Figura 27. David Patiño. Torbellino N. 1, Gentil Montaña. Arreglo de Luis Fernando Rivera.

Voz del segundo guitarrillo.

Este formato (la OTCG) llevaba el nombre de Estudiantina, sin embargo, optaron por el nombre de *Orquesta típica de cuerdas* por gusto personal. En cuanto a la distribución de los instrumentos de cuerdas pulsadas en la OTCG es similar, de izquierda a derecha, a la orquesta sinfónica: en la primera línea están las bandolas 1, 2 y 3, las cuales cumplen el papel de violines 1 y 2, violas y violonchelos; en la segunda fila están dos bandola bajo, que cumplen función de arpa, luego siguen los guitarrillos que, por su sonido, se comparan a las flautas, oboes y trompas. Seguido de los guitarrillos están los tiples, los cuales serían la sección de bronce y suplirían parte de la percusión por su tipo sonoridad brillante; en la tercer fila está la percusión, las guitarras 1 y 2, el bajo acústico y el contrabajo.



Figura 28. *Canto por la Vida*, auditorio de la Fundación Canto por la Vida (2014). Luis Fernando Rivera Cobo y la OTCG. Recuperado de: <https://www.facebook.com/canto.lavida>

Pérez (2008) plantea una problemática pedagógica, los docentes que se enfocan en un área específica del conocimiento no prestan gran atención al medio por el cual se trasmite la información e ignoran factores que pueden alterar el proceso de entendimiento del estudiante; en pocas palabras, tienen la información y no el medio para que llegue de la mejor manera. La idea, para que esto no suceda, es que el docente esté en constante aprendizaje y se adapte poco a poco al panorama social que lo rodea; especialmente, que esté interesado en los aportes que puede recibir de otras disciplinas. En el caso de Rivera, se puede observar que está en continuo movimiento para que los niños no sufran en su proceso académico, preguntando las distintas posibilidades de las voces; de este modo, el arreglo se construye con los docentes encargados de cada área, los cuales comprenden mejor su instrumento y la graduación técnica a utilizar con cada estudiante.

En cuanto al repertorio que utiliza la EMG para el desarrollo del proceso de cuerdas pulsadas, se encuentra en el gusto de cada profesor; se interpretan composiciones realizadas por los mismos maestros y MAC, claro está, el docente es consciente del nivel técnico e interpretativo que tiene la obra y cómo adaptarla a los niños de la EMG, respetando el proceso y la individualidad de cada persona, tal como se nombró anteriormente.

3.9 Requisitos para ser docente de la EMG

Los profesores de la EMG, para participar en el proceso, deben poseer conocimiento sobre los puntos pedagógicos mencionados en el capítulo II. De esta manera, se establece un ritmo de enseñanza entre todo el profesorado y los estudiantes, llegado el caso, y el profesor quiere apartarse del sistema pedagógico, los estudiantes generan control social ante el docente y su metodología de enseñanza tradicional. Este control social tiene varias fases: el primero es el diálogo directo con el docente y el malestar que se genera en clase; el segundo, si no acata la

petición, es con un tercero que funciona como mediador entre las dos partes; y, por último, si el docente no cambia su manera metodológica de enseñanza, no puede funcionar en el engranaje pedagógico de la EMG. El éxito del programa educativo radica en este control pedagógico, porque, de acuerdo con Tovar, “aunque exista un pensum de estudios y se hayan previsto programas detallados para las diferentes materias, sin una labor conjunta y tecnicada no es posible obtener resultados positivos” (1959, p. 63).

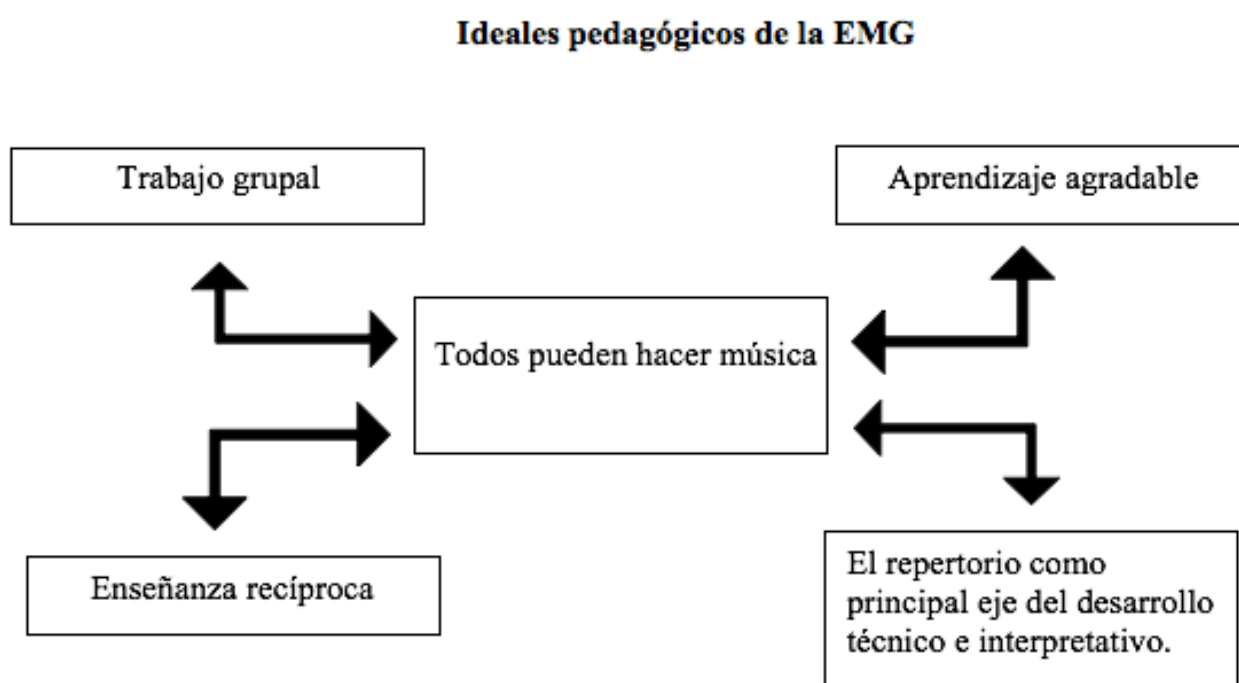


Figura 29. David Patiño. Ideales pedagógicos de la EMG.

Esquema del proceso en cuerdas pulsadas:

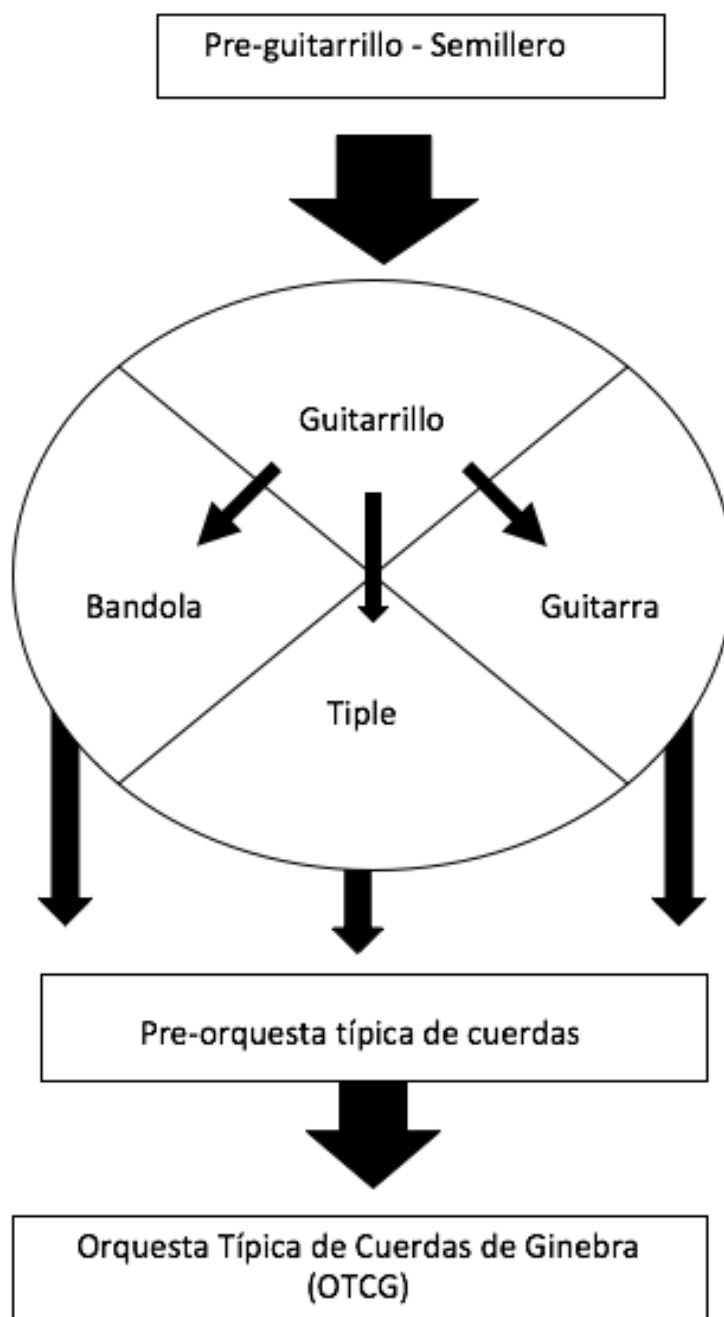


Figura 30. David Patiño. Esquema de todo el proceso en cuerdas pulsadas de la Fundación Canto por la Vida (EMG).

4. Conclusiones

A nivel nacional la EMG crea conciencia cultural, construyendo imaginarios de identidad en cada uno de los niños que pasan por el proceso. La formación académica que imparte es de gran importancia a nivel del Valle del Cauca, debido a que poseen profesores capacitados e impactan a niños de lugares aledaños al municipio de Ginebra, así, tienen la facilidad de estudiar música con unos índices altos de calidad.

Ha tenido repercusiones sobre la Universidad del Valle, sede Buga, debido a que en las últimas fechas ha abierto las puertas a nuevos caminos musicales que se apartan del contexto europeo, específicamente en el ámbito de instrumento principal; hoy día se cuenta con admisiones en bandola y tiple, permitiendo estudiar, de manera profesional, los instrumentos representativos de la MAC; cabe resaltar que en Cali, el Conservatorio Antonio María Valencia ofertó un programa parecido.

El proceso cuenta con un engranaje de profesores que permiten el desarrollo de esta misma, exigiendo que cada uno de ellos conozca las bases pedagógicas para ejercer su cargo. Una de las ventajas más notables es que son poseedores del lenguaje musical adquirido por tradición oral en la MAC y cuentan con el componente práctico-interpretativo y el teórico que han recibido, en la mayoría de los algunos casos, de academias y universidades (Rivera, 2012, p. 176).

La EMG le apunta a la relación entre el docente y estudiante, la cual es la entrega mutua de conocimientos que permiten crear conciencia ante el papel que se desempeña en el Estado; de esta manera, aumenta la participación de los estudiantes en la apropiación cultural y la creación de proyectos educativos que permitan el desarrollo de la región (Solano, 2017, p. 52).

Se practica la inclusión cuando se trata de iniciar los niños, por primera vez, en instrumentos de cuerda pulsada, dotándolos de herramientas pedagógicas que les permiten un óptimo

desarrollo de las habilidades musicales, teniendo un control progresivo sobre las fortalezas y debilidades de cada caso.

La investigación permitió conocer que, para el funcionamiento correcto de un proceso musical, se necesita que cada una de las piezas docentes actúen a favor del contexto, entendiendo las dinámicas pedagógicas y la aplicación de estas mismas.

El conocimiento de las metodologías y la interpretación de acuerdo al contexto, establecieron una metodología de enseñanza musical en MAC, permitiendo que este esquema pueda ser referente para futuras generaciones.

5. Referencias bibliográficas

- Aldana, S. J. (2018). Cancionero Basado en el Gusto Musical de los Niños Entre los 8 y 12 Años de la Fundación “Canto por la vida” (Ginebra – Valle). Universidad del Valle, Buga, Colombia.
- Alzate, A. (2015). Nueva Música Instrumental Andina Colombiana: La identidad y sus tensiones. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia:.
- Arenas, E. (2008). ¿Qué veinte años no es nada?: Nogal, orquesta de cuerdas colombianas. Una historia que parte en dos. Pensamiento Palabra Y Obra, (1). Recuperado a partir de <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/49>.
- Auxiliadora, M. A. (2000) Metodología para conseguir la diversificación instrumental en alumnos-as entre 5 y 7 años de edad. Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación, n. 5. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9664/9115>.
- Barbosa, J. W., Barbosa J. C., Rodríguez M. (2015). Concepto, enfoque y justificación de la sistematización de las experiencias educativas, una mirada “desde” y “para” el contexto de la formación universitaria. Revista SciELO, Perfiles educativos vol.37 no.149 México. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/peredu/v37n149/v37n149a8.pdf>.
- Bermúdez, E. (1985). Historia de la música vs. Historia de los músicos. Revista de la Universidad Nacional (1944 - 1992), Volumen 1, n. 3, p. 5-17. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/11741/12464>.
- Bermúdez, E. (2010). (Espinosa, C. S; Recasens, B. A.). La música colombiana- pasado y presente. A tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano. Madrid, España: Akal, Ediciones.

- Brufal, J. D. (2013). Los principales métodos activos de educación musical en primaria: diferentes enfoques, particularidades y directrices básicas para el trabajo en el aula. Dialnet: Artseduca, n. 5, p. 6-21. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4339750>.
- Calderón, J. M. (2016). Sistematización de la experiencia como docente en la Escuela de Música de Chicoral. Universidad del Valle, Santiago de Cali, Colombia.
- Casas, M. V. (2010). El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930. Revista SciELO, vol.2, n. 3, pp. 94-124. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2145-132X2010000100005.
- Cobo, H. J. (2010). Configuración del género música andina colombiana en el festival “Mono Núñez”, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Conde D. (¿?). Cuerda Pa’ Cantar – Cartilla de Iniciación al Guitarrillo. Ginebra (Valle del Cauca), Colombia: Fundación Canto por la Vida.
- Cruz M. A. (2002). Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. Nómadas, n. 17, 2002, pp. 219-231. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105117951017>.
- Díaz, L. (2011). La observación. UNAM, Texto de apoyo didáctico, Facultad de Psicología. Recuperado de http://www.psicologia.unam.mx/documentos/pdf/publicaciones/La_observacion_Lidia_Diaz_Sanjuan_Texto_Apoyo_Didactico_Metodo_Clinico_3_Sem.pdf
- Redacción El Tiempo. (1995). Ginebra Valle. El Tiempo. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-360134>

- Pujol, E. (2005). El dilema del sonido de la guitarra. Recuperado de blog.com/wp-content/uploads/2011/07/pujole_-el-dilema-del-sonido-en-la-guitarra.pdf
- Hernández, S. R., Fernández C. C., Baptista L. P. Metodología de la investigación. (2010). México: Mc Graw Hill.
- Ibarra, C. S. (2010). Producción musical con el Trío De Ida Y Vuelta “Pasillisco”. Pontificia Universidad Javeriana , Bogotá, Colombia.
- Ibarra, C. S. (2017). 12 obras inéditas de Álvaro Romero “arreglos e interpretación para trio típico colombiano”, Universidad Estadual de Campinas, Brasil.
- Jonquera, M. C. (2004). Métodos históricos o activos en educación musical. Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación, n. 14. Recuperado de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/jorquera04.pdf>
- Miñana, B. C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. Revista de música en la cultura, Bogotá, n. 11, p. 36-49. Recuperado de http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/entre_folklore_y_etnomusic.pdf
- Morales, B. L. (2006). Música y currículo: análisis comparativo de los lineamientos curriculares de la Educación Básica en España y Colombia. El Artista, n. 3, p. 142-160. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400311>
- Pérez M. A. (2008). Evolución de la práctica pedagógica como dispositivo escolar y discursivo en la educación artística-musical. Revista Latinoamericana de Estudios Educativos (Colombia), vol. 4, núm. 1, p. 49-61. Recuperado de https://uniatlantico.edu.co/uatlantico/pdf/arc_2693.pdf

- Ríos O. D., Tovar J. C., Ceballos L. C. (2008). *Propuesta Interpretativa de la Música Andina Colombiana en Formato Cuarteto Típico Colombiano*. Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia.
- Rivera L. F. (2012). Tiple Bandola, discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos. “El problema de la escritura para cordófonos. Funciones y responsabilidades en el proceso formativo de la escuela de música de la fundación Canto por la Vida” (p.173-184). Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- Rodrigues I. (2017). El aporte de la rítmica Jaques-Dalcroze en la edad preescolar. *Debates unirio*, n. 18, p. 69-78. Recuperado de <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/6520/5828>.
- Sandoval R. (2012). *La Bandola – Programa Música para Todos*. Documental. Programa Música Para Todos - Orquesta Filarmónica de Bogotá y Alcaldía Mayor de Bogotá en colaboración con Inravisión. Solistas invitados: Diego Estrada Montoya y Fernando León. Trío Joyel: Fernando León, Ricardo Muñoz y Fidel Álvarez. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fKWmFkfWNoY>. Publicado el 9 de abril del 2012.
- Santamaría C. (2007). La " Nueva Música Colombiana"- La redefinición de lo nacional en épocas de la world music. *El artista*, n. 4, p. 6-24. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3091438>
- Solano J. A. (2009). *El Guitarrillo: Metodología de iniciación musical para niños*. Implementación en la escuela de música de Ginebra Valle del Cauca. Universidad del Valle, Santiago de Cali, Colombia.

- Solano J. A. (2017). Melodías ocultas en la Escuela de Música de Ginebra: política, ciudadanía y comunidad para la gestión del desarrollo cultural. Universidad del Valle, Santiago de Cali, Colombia.
- Tovar A. P. (1959). Los problemas de la cultura musical en Colombia III. Revista musical chilena. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12801/13088>
- Vera J. S. (2014). Bandolarium, cuatro obras para bandola sola. Universidad Pedagógica Nacional, n. 11. Recuperado de <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/2307/2171>

6. Anexos

Anexo 1. Entrevistas:

Las siguientes entrevistas son semiestructuradas, las cuales permitieron el diálogo entre las vivencias de los docentes y, principalmente, respondieron las inquietudes planteadas en la indagación. De este modo, hay preguntas base que nos permitirán reconocer factores pedagógicos que influyen en el proceso de la EMG por medio de su énfasis principal, el proceso de cuerdas pulsadas.

Preguntas base:

1. ¿Cuál es su recorrido académico relacionado con las cuerdas pulsadas?
 2. ¿Cuántos años lleva en la labor de docente?
 3. ¿Qué maestros colombianos, de música andina, influenciaron su camino musical?
 4. ¿Cómo enseñaban cada uno de ellos?
 5. ¿Qué métodos utiliza como profesor?
 6. ¿Cuál es la metodología que emplea en clase?
 7. ¿Han creado repertorio para la formación de sus estudiantes en Canto por la Vida?
 8. ¿Cuáles son los instrumentos de cuerdas pulsadas que enseña en la fundación?
 9. ¿El trabajo es colectivo o individual?
 10. ¿Cuál es la función de las agrupaciones como “Pre-orquesta” y “Orquesta de cuerdas”?
- (opcional).
11. ¿Hay formación del intérprete de manera individual?

Características de la primer entrevista:

Fecha: Septiembre 21 del 2018.

Lugar: Colegio Académico.

Entrevistador: David Stiven Patiño Gómez (D.P).

Entrevistado: Luis Fernando Rivera Cobo (L.R).

Entrevista

D.P- ¿Quién es usted?, ¿cómo ha sido el recorrido?

L.R-Bueno, soy Luis Fernando Rivera, docente en formación musical con formación específica en guitarra, con una labor docente dedicada a la formación de niños y jóvenes, especialmente, en institución educativa de carácter oficial y en la Fundación Canto por la Vida de Ginebra de carácter privado. A través de labores, pues, he tenido la oportunidad de encontrarme con diferentes propuestas formativas, educativas y ser participe en la elaboración de varias de ellas, en la ejecución y, lo más importante, encontrarme con seres humanos maravillosos que han colaborado en la formación como ser humano y como docente.

D.P-Profe, una pregunta, ¿antes de la fundación usted laboraba en algún lugar, ¿cómo fue?

L.R-Si, yo inicié mis labores docentes... es que la vinculación mía con la fundación fue forjada desde hace muchos años, porque cuando yo recién fui bachiller me dieron la oportunidad de ser monitor en la institución educativa colegio académico, como monitor de la banda.

D.P-Entonces usted es egresado de acá?

L.R-Si, yo soy egresado. Entonces fui monitor, después, emmm, no continúe con la monitoria, pues, por cuestiones académicas y, posteriormente, trabajé en Restrepo, en un colegio de Restrepo. Ah, perdón, pero antes, habían trabajado en Guacarí en la formación de una banda. El Restrepo si hice labor docente con un grupo mixto, pues, extraclase, ahí estuve un añito nada más; y luego... después vehicularon al colegio académico.

D.P- ¿Y en Restrepo y Guacarí siempre fueron bandas?

L.R-No, no, en Restrepo era mixto, en Restrepo fue percusión, guitarra, teclado, voces, flautas, eso es grupo mixto.

D.P- ¿Dónde aprendió flauta y el resto de instrumentos?

L.R- Es que mi iniciación en la música esa partir de los 12 años, en la casa de la cultura, aquí en Buga, entonces yo dije: “todo lo que ofrecía la casa de la cultura, aquí en Buga”. En ese momento ofrecía... había una vinculación con el Instituto departamental de bellas artes, entonces venían profesores de bellas artes en todas las áreas: profesor de diseño gráfico, profesor de artes plásticas. La casa la cultura era muy estructural en aquel momento, había artes plásticas, diseño gráfico, música y dentro de la música, había unos profesores muy buenos de acuerda y de canto entonces ahí inicio mi formación.

D.P - Profe una pregunta, ¿y esos profesores de acuerda, quienes le impartieron música a usted, eran más del conservatorio, o sea, más académicos, o era más de música popular?

L.R- No, era académico, de formación clásica; es decir, la persona que estudia canto estaba más enfocado hacia lo lírico, los que estudiamos cuerdas éramos orientados inicialmente a la formación clásica, pero, en ese momento, la propuesta del conservatorio Antonio María Valencia, también era en cuerdas pulsadas, entonces alcanzamos a tener algunos inicios en la metodología del maestro Gustavo Sierra, entonces hacíamos la formación de guitarra clásica, pues, que normalmente se llama guitarra clásica, pero también hacíamos ensambles con ritmos colombianos basados en la metodología del maestro Gustavo Sierra.

D.P-Entonces unía la música popular con la música académica?

L.R-Si. Esa oportunidad la tuvimos aquí en la casa de la cultura. Fue el inicio. Y eso fue de una u otra manera lo que empezó marcar la ruta.

D.P- ¿Y el profesor Gustavo cómo le enseñaba a usted?

L.R-No, yo no recibí clases con el profesor Gustavo Sierra, yo recibí clases con un profesor del conservatorio que venía hasta Buga, es que había unos vínculos, unos convenios, donde el Conservatorio asistía ciertas clases acá en la casa de la cultura. Entonces de Cali mandaban el profesor de acuerdo, este profesor de cuerda era un profesor multi-instrumentista, entonces el tocaba la guitarra, la bandola y tiple, porque me Conservatorio había ese programa, eso fue el trabajo de Gustavo Sierra, creo que, por eso, desde que alcanza mi conocimiento del conservatorio, es que es pionero en Colombia en incluir esos instrumentos Como programas académicos formativos. Hay que hacer la aclaración de que en ese momento estudiar música en el Conservatorio no implicaba una formación profesional desde lo legal. La gente estudiaba 6, 8 años, salía graduada de instrumentistas muy versátiles e idóneos, pero a nivel legal eso no era un título profesional; eso se vino dar, la profesionalización, muchos años después. Entonces la gente salía formada, pero eran músicos, no había una profesión así que lo avaluara, ¿cierto?; entonces el conservatorio pionero en ese sentido, entonces la gente salía formada con tres instrumentos y, ese señor que llegó acá (Buga), era una persona muy joven, quien tocaba los tres instrumentos de tenía esa doble información.

D.P- ¿Profe, usted aprendió a tocar guitarra, tiple y bandola?

L.R-No, no, no, aprendíamos un instrumento principal y esporádicamente hacíamos exploraciones en los otros instrumentos. En el área de cuerdas, pero en la teórica tenemos fundamentación en lenguaje musical Y en flauta dulce.

D.P-Chévere ese programa, ¿y
eso en qué año fue?

L.R-Eso fue año, jummmm...

D.P-“Risas”.

L.R-Eso fue en la década del 80, 81, 82, más o menos así; Y el programa en la casa de la cultura constaba de tres años. Uno hacía tres años y le entregaba el certificado de estudios musicales básicos.

D.P-Entonces, profe, usted inicia los doce, tres años en la cultura que realiza paralelamente con el colegio en el cual se convirtió monitor, ¿cierto?

L.R-Si, no, pero ya me convertí en monitor ya habiendo terminado la casa de la cultura.

D.P-Y que lo traía acá?

L.R-Al colegio?

D.P- Sí. Aquí en el colegio.

L.R-Bueno, la historia del colegio es que el Maestro docente, que digamos, hizo progresar la banda a partir del año 50, fue el maestro Miguel Barbosa, y cuando él cumplió su tiempo de servicio, que se pensionó, entonces este proyecto de banda quedó acéfalo y empezaron a buscar; según palabras de don Miguel Barbosa, aquí vino el maestro Mario Lopedá, de San Pedro, y no tuvo empatía con los muchachos y estuvo el maestro Clavijo que también trato de hacer un proceso de banda pero parece que era demasiado malgeniado, entonces los muchachos como que tampoco le funcionando mucho. Entonces se decidieron, más bien, retirarse; y la banda quedó guardada aproximadamente unos siete años, el colegio siempre tenido unos simpatizantes de la banda, simpatizantes del proyecto, una gente que ha defendido esta actividad a capa y espada, por decirlo así, entonces no cesaban en su indagación y entonces le decían el maestro Barbosa que: “recomendamos a alguien, no queremos que la banda quede guardada, el que vos nos digas ese lo nombramos”. Entonces él recomendó, en ese tiempo en una persona muy joven, a un señor que hoy en día es abogado de mucho nombre en Cali, él se llama Luis Fernando Borja. Entonces Don Miguel Barbosa lo recomendó y él vino a trabajar acá. Y con las asesorías esporádicas Don

Miguel, la banda volvió a trabajar. Entonces, cuando la banda surge acá, otra vez en el colegio, yo ya estaba en último grado. Pues ya tenía mis conocimientos entonces yo llegué a aprender vientos, pero también para ver que podía ayudarle a las personas que estaban iniciando. Entonces ahí fue la oportunidad de ejercer la monitoria.

D.P- ¿Entonces se podría decir que usted aplica lo que aprendió metodológicamente, diría yo, de banda a las cuerdas pulsadas?

L.R-Pues yo pienso que hice un sincretismo, una combinación de oportunidades para empezar a abrirme camino en los desempeños de docencia.

D.P-“Detodero¹”, pues. “Risas”

L.R-Claro, y sigue siendo así, es muy paradójico que antes, digamos, que la gente formada profesionalmente es música era muy escasa, la música es una carrera de voltear a mirar. Y resulta que afortunadamente los tiempos cambiaron y hay como un... hemos subido en la jerarquía de las profesiones, estamos más estatizados. Pero con todo y eso la gente que empírica, en ese tiempo, el profesor todero, en los pueblos todavía existen esas personas, los maestros de escuela, un solo maestro es la escuela del pueblo. Todavía existe, pero la gente que está saliendo de las universidades con conocimientos profesionales y con formación específica, cuando llegan a desempeñarse como docente, les toca volverse todero; porque es que la institución no le ofrece el equipo de trabajo, o no le ofrece las herramientas necesarias y resulta que uno está formado para desempeñarse en lo que le toque, pues, si nunca vio flauta dulce y el colegio pide flauta dulce, le toca hacer la exploración en flauta dulce; pues no puede decir: “hágame el favor y me nombraron maestro especializado en flauta, nombre del maestro especializado en percusión”, no. De todas

¹ Persona que se desempeña en distintos roles de una disciplina específica.

maneras, la carrera da una formación amplia, ofrece los elementos que uno puede echarle mano a eso y empezar a desempeñarse. Entonces sí, toca, toca.

D.P- Entonces toca saber un poquito de cada instrumento para...

L.R-Sí, y si no sabe y quiere conservar el trabajo o quieren mostrar los resultados, sea por cuestiones de mantenerse laboralmente o cuestiones éticas, o los egos que nos invaden tanto, uno tiene que asumir unos retos docentes para poder brindar a los estudiantes este tipo de espacios, la gente, hay que descubrir a la gente, hay que ayudar a la gente a auto descubrirse; entonces cuando los niños ven que pueden, ahí es cuando caen en la emoción y ese es el momento de aprovechar.

D.P-Profe, una pregunta, los maestros que le enseñaron a usted, ¿también eran “detoderos” o eran especializados en algo?

L.R-Si yo hago una memoria con el maestro Barbosa que yo después de muchos años caí en cuenta que el maestro Barbosa si le aprendí, él nunca me dio una clase a mí, yo nunca fui alumno, pero a él si le aprendí. Aprendí de él fue en el compartir con él fue en el compartir con él, cuando ya fue el momento que yo tuve la oportunidad de la casa, a tocar, o que ya conversamos, o que cuando brindaba las asesorías en la banda él explicaba en la banda, yo siento que yo capté muchas cosas de él, ¿cierto?, y el maestro Barbosa era una persona, fue un músico empírico con instrucciones de muy buenos músicos profesionales; por ejemplo, el maestro Barbosa recibió directamente clases de Manuel Salazar y don Agustín Payan. En ese momento las bandas municipales, estoy hablando de antes de la primera mitad del siglo XX, las bandas municipales funcionaban, se dialogaban. Entonces él fue como producto y factor de este proceso, entonces cuando yo conversaba con él, el maestro Barbosa formaba en banda pero también en estudiantina, y el maestro Barbosa tocaban los tres instrumentos (triple, guitarra, bandola),

tocaba la flauta traversa y tocaba saxofón. ¿Si me entiende?, y no era para nada es una persona torpe, ¿si? Al maestro Barbosa lo buscaban para que tocara en la banda, si estoy bien de memoria, tocaba en la banda... creo que, en la banda de Tuluá, pero él no podía estar en tu lugar trabajando; entonces a él le decían, vamos a hacer un concierto tal día, el sábado, ¿usted puede venir el viernes? Entonces leía y tocaba el saxofón alto, o le decían: venga y toqué la flauta, entonces él iba y tocaba la flauta, el mismo decía, es que yo leía a primera vista y yo era muy hábil, entonces a mí me permitía que yo llegara lo último a hacer el remplazo. Y de toda la historia de esto genera malestar al interior de un grupo, por llegar a lo último y toca. Él creó la orquesta Colombia, la orquesta Colombia por un recorrido de músicos donde del director Y entonces él tocaba la flauta el saxofón y todo.

D.P- ¿Entonces se podría decir, profe, que su influencia fue ese compendio de actividades, de los detoderos, por así decirlo, como Miguel Barbosa que venía de la tradición de Manuel Salazar y los profes que estuvieron aquí en el colegio académico?, ¿hay algún otro profesor de música colombiana en específico?

L.R-Pues, ya estos son los de mi formación ten guitarra en el Instituto popular de cultura, el profe Carlos Arturo Torres que fue profesor del conservatorio, y que fue el que terminó tocando durante muchos años con el maestro Diego Estrada en el trío espíritu colombiano con el que hizo las últimas grabaciones y todo, y el maestro Estrada, que yo pertenecí a la estudiantina de él y eso fue la persona a la que yo le recogí tantos detalles, tantas cosas, tanta versatilidad para la interpretación, porque el maestro Diego Estrada era, dentro de los que me tocó a mí, era el padre de las dinámicas; no podía que uno le tocará una frase igual a la otra, ¿cierto?, entonces eso era parte de su esencia que se representaba en una rabieta, y entonces dice: no eso es piano, y cuando volvíamos, eso pizzicato, y cuando volvíamos, eso es metálico. Entonces el padre de la dinamita

la música Y el padre la limpieza, no permitía que uno tocara sucio, ¡eso no suena bien ahí, a ver!, en su genio pues, su método. Pero a él, yo, bajo la observación, pues, porque también es parte del método formativo fue la observación.

D.P- ¿Entonces no recibió una clase directamente?

L.R-Directamente con el ensamble de, bueno, directamente con Carlos Arturo, que era mi profesor de guitarra, él fue el que continúa el proceso formativo; así que, cuando yo llegué, ya tenía un nivel básico en técnica de guitarra entonces yo ya había visto las metodologías de aguado, estudios de Carulli, de Giuliani, de Sor, entonces cuando yo llegué con él dijo: vamos a hacerle por aquí, entonces el jueves profesor directo de guitarra; y, con el maestro Estrada, fue en los ensayos del estudiantina Y aparte...

D.P- ¿Era malgeniado con usted dice?

L.R-Si, si, él tenía su genio, eso no se puede ocultar, todo mundo que lo conoció saben que él era muy malgeniado; pero era una persona muy noble. Diego Estrada era, para mí, de las cosas más impactantes de Diego Estrada, era una persona tan noble, tan sensible, que él podía echar la rabietta y los gritos y, a los dos minutos, estaba llorando con una interpretación, él lloraba, se le gustaba como tocaba la gente lloraba; y él cogía la guitarra, en cualquier ratico libre y se ponía a cantar unos boleros divinos, jamás uno había oído eso boleros, no solo boleros que se obtiene la radio, el hombre cantaba su... era una persona muy sensible, de verlo llorando tocando y de viendo llorando viendo otras personas tocando. Muy bonito.

D.P- ¿Entonces por eso trasmitía tanto?

L.R-Si, pero mire esas dependiendo mucho también de la sensibilidad de quien está recibiendo estos mensajes, hay gente que por más le llore no acoge eso, entonces también depende mucho de la disposición, de ese espíritu que está ahí sentado recibiendo esta clase.

D.P-Siguiendo con el casi formato de la entrevista, que es como más libre. ¿de ahí usted llega a canto por la vida o cómo llegar tanto por la vida?

L.R-Ah, bueno, es que ahí falta una cosita. Una persona que me marcó mucho, en mi quehacer, fue el maestro Mario Gómez Vignes, fue mi profesor de apreciación musical, armonía contrapunto. Y Mario Gómez Vignes lo primero que me impactó fue el trato que le tenía a los estudiantes, la educación, la formalidad, aunque lo trataba a uno, ¿sí?, Mario Gómez Vignes, dice uno: maestro, una pregunta; dime, Fernando. Entonces uno le dice: ¿maestro en el barroco?, cualquier pregunta que a uno se le ocurriera, y él le contestaba a uno como un libro abierto y encima eso le preguntaba a uno que se estás satisfecho con la respuesta. Entonces sólo le decía, sí maestro muchas gracias. Y él decía, con mucho gusto. Eso para mí fue... (gesto de admiración al recuerdo), ¿si me entiende?, que un maestro le diga a uno y lo trate con ese carisma, con esa educación, con esa decencia... eso, para mí, fue totalmente impactante; y lo otro es desde la academia, lo que sería Mario Gómez era al punto y no te perdonaba una, no te perdonaba una, pero no te perdonaba una desde el buen trato, desde la explicación, desde el análisis, ya hacer unos ejercicios de hacer las propuestas armónicas, unos arreglos y revisar y revisar hasta que te logra sacar lo máximo te puedes dar en este momento, para mí fue muy formativo y con esas clases de Mario Gómez Vignes es que yo me atrevo a empezar a escribir, claro a empezar a aplicar mis conocimientos, y yo puedo ya aplicar estos elementos, con los elementos, yo empiezo a escribir mi música, mis repartos, para cualquier instrumento, para cuarteto vocal y todo y yo se lo llevaba él y él me lo revisaba y él me decía esto te quedó muy cargado, está muy denso, esto tienes que liberarlo para que suene más bonito. Todos sus conceptos y todo, nunca me dijo, ¡esto está mal!, nunca me dijo esto está mal. Por ejemplo, cuando yo empecé a escribir para la banda y le llevaba a él, me decía: “yo tengo mi opinión, pero yo lo voy a llevar a un experto de banda”.

¡Imáginese!, “yo lo voy a llevar a un experto de banda y después te traigo el concepto”, y cuando me lo devolvía la semana siguiente: “Mira, esta persona y yo pensamos que en esta introducción está muy es densa, están todos los instrumentos, muchas voces, entonces no se va a oír fluido, se te va a oír un mundo de sonidos allí, entonces, ¿cuál es la propuesta?, la propuesta es libera esto, liberar esto, liberar esto”, entonces, nunca decía, “¡esto está mal!”, o ¡quién le dijo que usted podía hacer eso! Desde esa delicadeza. Entonces eso me marcó a mi mucho.

D.P- ¿Eso fue antes de llegar a la EMG?

L.R-Sí, claro. Cuando yo llegué a la escuela de música yo ya trabajaba aquí, tenía más de 10 años trabajando en el académico, porque cuando yo terminé (colegio), esta persona estaba aquí, el profesor Borja, terminó su carrera de abogado y dijo que se iba a dedicar, pues a su, a lo que había estudiado. Entonces él renuncia pero continúa con ese hilo, “¿entonces usted se va y quién, cómo vamos a guardar esto?” entonces la persona que yo conozco que puede darle a esto la continuidad es Luis Fernando Rivera, dicho por el profesor Borja. Y entonces ahí mismo me llamaron, el primer sorprendido fui yo. Yo me acuerdo que en la entrevista, para ver si me daba de trabajo, yo les dije: miren, yo de banda no sé, yo lo único que se esté a mí me encanta una banda, a mí me encanta la banda y más si es la del colegio, pero yo de bandas no sé. Entonces dijeron, ¡no!, el trabajo es suyo. Risas.

(Risas de ambos)

L.R-Sí, claro, en ese entonces al rector tenía una cosa de aquí al exalumno le duele la institución, mientras que una persona que no ha sido alumno tal vez le lo mismo. Y yo en ese tiempo tal vez no entendía eso, pero si en realidad sí, en realidad ha dejado parte de sus entrañas acá, lo vio crecer a uno este edificio, entonces... entonces sí, uno siente la institución.

D.P- ¿Pero aquí solamente maneja banda?

L.R-Si, porque la propuesta aquí, el recurso aquí, es banda. Aunque en algún momento un profesor de educación física, que era muy inquieto, le encantaba la música del pacífico, y él fue el que lideró, él fue el que propuso la creación del bachillerato con énfasis en deporte, y ellos se dieron cuenta qué al deportista había que ponerles música, habría que ponerles ritmo, entonces el empezó con sus tambores porque él sabía tocar mismo del pacífico, y entonces él hizo comprar cununos y “Guasá²” y bombos y todo y empezó pues a ponerles ritmo con tambores en vivo a la clase educación física. Y ahí unos pelados, a quien no le gustaba la banda, pero si les encantó eso, creó una chirimía y, después, como la chirimía eran solamente tambores y voces, entonces el hombre tiene unas hijas que estudiaban acá y que tocaban guitarra y bandola, y entonces yo le voy a meter bandola a eso. Yo le dije, hágale que yo le ayudo. Entonces se creó un grupito ahí con bandola y con guitarra y después dijo, eres que la gente me está pidiendo vientos, entonces fuimos uno de la banda con el profe ir creamos una chirimía. Entonces ahí yo también tengo la mano ahí mentida con los vientos, con repercusión y con el ensamble. Entonces esta chirimía floreció, floreció tanto así que cuando empezaron a vernos tocar, porque no tocábamos solamente música del pacífico si no que tocamos boleros, cumbias, porros, nos contrataban para los bailes, entonces nosotros íbamos y amenizábamos bailes con la chirimía del colegio. Una maravilla, pero el enfoque, así grueso, es la banda, porque es el recurso que se heredó desde los años 50, y fue la que nuestros resultados y la que conecto mucha gente con la música y así no fuera el principio fundamental de crear una banda aquí, el de conseguir músicos profesionales, la actividad fue arrojando estos resultados involuntarios desde las bandas del año 50, cuando los muchachos terminaron su bachillerato, la gente optó, por la música como profesión. Entonces

²

Instrumento de percusión característico de Colombia.

eso fue unos resultados inesperados que dio la banda, entonces la institución dijo que a la banda hay que apoyarla, hay que fortalecerla y que mantenerla.

D.P-Si, profe, entonces lleguemos a Canto por la Vida, que es el grueso.

L.R-Ah, pues sí.

(Risas)

D.P- ¿Entonces usted aplicaba los conocimientos que recibió con estas personas, Mario Gómez que yo no sabía, usted componía para la escuela de música de Ginebra para facilitarle a los estudiantes, o qué fue lo que propuso especialmente en la orquesta de cuerdas teniendo en cuenta que empezó por Cantoría y después estudiantina, o cómo fue el proceso?

L.R-Bueno, yo llegué cuándo, pues, yo llegué Ginebra pero Canto no existía, ya era la escuela de música de Funmúsica, ¿cierto?, y cuando llegué ya estaba la propuesta elaborada y funcionando. Entonces la propuesta era unas clases teóricas, unas clases de fundamentación instrumental y una banda, una estudiantina y una Cantoría que puede funcionar como un taller en donde participaran estudiantes y profesores. Entonces en la cantoría, estabas tocábamos y cantábamos con los niños, ¿cierto?, como los niños no tenían ciertos niveles instrumentales suficientes para asumir las músicas, entonces los profesores tocábamos y los niños cantaban.

D.P-pero ya existían estudiantina

L.R-ya existía, claro, ya existía

D.P- ¿Y cómo se llegó al nombre de orquesta de cuerdas?

L.R-Bueno, entonces yo cuando llego a Canto por la Vida yo no llego para la estudiantina, yo llego es para la banda y para la Cantoría y profesor de cuerda, pues. Pero, atendiendo pues a todas estas dinámicas institucionales, en algún momento, cuando los muchachos empiezan a fundamentar más y empiezan a crecer y empiezan a arrojar resultados en habilidades de

interpretación, entonces empieza con la política de que ya los profes no tocáramos sino dejarles esos roles a los muchachos para que sean sólo un grupo de estudiantes, y nosotros éramos los asesores, entonces empieza cuando los chicos están progresando la percusión, se vuelve los que acompañan; es que yo progresando en cuerda entonces iba acompañando, y después con los vientos...

D.P- ¿Entonces subían ahí poco a poco?

L.R-Si, no se iban progresando y se iban entregando responsabilidades en la parte instrumental hasta que el proceso dio. La cantoría tenía un grupo instrumental acompañante de estudiantes también, básicamente las recuerdas, vientos casi no hay. Yo llego canto por la vida, a Funmúsica, a trabajar con la banda ya la banda estaba conformada por un proceso de uno o dos años; y yo llego es a continuar lo que había, a observar y a hacer unas propuestas.

D.P- ¿Y poco a poco se fue metiendo (a enseñar) en la estudiantina?

L.R-No, lo que pasa es que con la estudiantina siempre hubo la estructura de que había. Siempre hubo un profesor de bandola, uno de tiple y uno de guitarra. Entonces yo llegué como profesor de guitarra, pero el profesor de estudiantina era otro, entonces, cuando yo llego, claro, casualmente llega Octavio Orozco hay deje la estudiantina y a ser profesor de bandola; entonces Octavio está, nos acompaña dos años, dos años nos acompaña Octavio y después, cuando la estudiantina queda sin dirección, se busca un profesor y en ese momento, muy “coincidentalmente³” el maestro Gustavo Sierra ya está retirado y se le hace la propuesta y va al canto por la vida y entonces trabaja un año como profesor de cuerda y como director del estudiantina. Entonces él estaba un año allí con nosotros y hace la muestra de un trabajo, pero terminando el año no continúa. Hay varias cosas, él como que no estaba muy dispuesto a viajar a

³ Palabra utilizada en algunas regiones de Colombia para expresar un acontecimiento casual.

Ginebra, entonces se quedaba en Ginebra como la semana o tres días y viajaba a Cali, ya como que no estaba muy dispuesto a viajar y todas maneras él se impacta porque viene de un conservatorio donde la formación es de muy pegada a la escuela, al rigor, a la cartilla, al método que les dan. Ya en ese tiempo éramos Canto por la Vida, entonces en canto por la vida no nos podemos pegar a que, paso a paso con el rigor porque en primer lugar la edad mental de los chicos no da para eso y en segundo lugar los años escolares son muy cortos y si nosotros esperamos a que un músico este medianamente formado no tenemos resultados grupales y colectivos, que ése es una de las propuestas... de los pilares de la escuela de música, y es el colectivo, el colectivo prima, ¿cierto?, entonces la clase de semilleros en colectivo, la clase de guitarrillo es en colectivo, la clase de instrumento, guitarra o bandola, es en colectivo, no es personalizado como en el Conservatorio. Y de acuerdo a los procesos de cada estudiante entonces se le va entregando su responsabilidad de su partitura para que haga parte del colectivo, entonces, ese ha sido como la ruta que se ha adoptado allá y lo que ha dado los resultados a través de los años; entonces el maestro Gustavo Sierra no estaba acostumbrado eso, entonces a él le impacta eso.

D.P- ¿Y de ahí entonces entra usted a la estudiantina?

L.R-Claro, entonces cuando el maestro se va, entonces bueno, “¿a quién, a quién, a quién, a quién?!, entonces me dicen, “no, pues usted”, y yo dije, “¡no!, ¿cómo así?”, (risas intermedias). Y yo, ¡no!, ah, hágale pues. Pues yo de todas maneras tenía mi fundamentación en guitarra, pero tenía unos pincitos (bases) ahí de bandola y de tiple; pero estaba acompañado, porque esa es otra de las fortalezas de canto, que estamos acompañados. Entonces, pues yo tenía el profesor de bandola, y yo tenía profesor de tiple, yo era el de guitarra, y yo sé escribir; entonces, pues,

entonces yo, bueno, yo asumo, pero apenas vean que esto no está funcionando me dicen, pues, porque hay que buscar a otra persona. Y hasta el sol de hoy creo que está funcionando.

(Risas de ambos)

D.P-Si, profe una pregunta, ¿usted aplica estos conocimientos y diseñaba partitura especial para cada voz?

L.R-Sí, claro, esa es una de las herramientas que aprendimos por qué, porque a ver, prima en colectivo; segundo, la inclusión y generar responsabilidades y desempeño roles, ¿sí?, entonces, un niño, digamos que un niño sea capaz de hacer dos notas en una bandola, entonces queda excluido, pero recibe clases con los demás, pero a la hora de tocar en un conjunto queda excluido; y esa exclusión le genera la liberación de responsabilidades, entonces “yo no le hago eso porque yo todavía no”, entonces el hombre queda, por decirlo así, suelto; entonces, no señor, nadie queda suelto, ¿dos notas?, con dos notas le arreglo mijo para que toque. Lo del caso de los guitarristas, que todavía no hacen triadas, que todavía no, entonces vamos a manejar bajos, entonces a los guitarristas se les escribe. Entonces esa sumatoria desde tener un grupo multinivel, con responsabilidades específicas, ¿sí?, para cada estudiante para cada grupo o nivel de estudiantes, pero con una responsabilidad total, de una respuesta sonora grupal, es lo que le va a permitir, a canto, tener unos grupos representativos y a los estudiantes tener unas responsabilidades y darse cuenta de que si falta, que si no va clase o no va al ensayo, esas notas están haciendo falta y que él es parte integral de esto y que no por ser, digamos en la estructura de los grupos, no por ser tercera voz es menos importante, ¿cierto?, y a través de la clase del ensayo que explicarle el arreglo y decirle: mire, si usted es tercera voz y tiene que hacer esta nota, deje de tocar esta nota y verá cómo se oye esto. Entonces explicarle la importancia de esto,

de lo Sonoro, de lo importante que es esa nota que le pusimos a hacer a él en el resultado sonoro del grupo.

D.P- Profe, ¿y en qué punto se conforma la pre orquesta, habría pre estudiantina o no?

L.R-No, eso fue después.

D.P- ¿Orquesta y pre orquesta?

L.R-Si, eso fue después porque todas maneras se va creciendo y se van generando una necesidades, unas necesidades en donde empezamos a ver de los grupos tenían qué ser cualificados, entonces no podríamos estar siempre allí, en un nivel muy básico, entonces los grupos habían que cualificarnos, entonces empezamos a ver que la propuesta inicial contemplaba que todos los estudiantes debían ver guitarrillo, después tiple, guitarra, bandola, ¿cierto?, pasaban a la estudiantina en ese tiempo pero seguían viendo guitarra, triple y bandola. Pero ya una vez estando en la estudiantina dijimos; mire, vea, el que ya está en estudiantina, esos son los guitarristas, ¿para que seguimos dando bandola y triple si podemos fortalecerlos en guitarra?, igual con los bandolistas, los tiplistas. Entonces el el grupo va a subir de nivel, entonces hay una reestructuración, entonces, para que no nos... y empieza a crecer la población de niños que llegan, entonces, cuando ya tenemos un grupo base, también dice: no pues entonces hay que hacer, con los chiquitos, hay que empezar a proponer esta ruta desde acá, para cuando llegue aquí ya tengan elementos, ya tengan más estructura y este grupo pueda seguir progresando en los niveles de arreglos. Entonces ya se formaliza lo de la pre-orquesta y el cambio del nombre de estudiantina, a orquesta, pues, esto no es invento de nosotros ni mucho menos, sino que uno siempre tiene que mirar referentes, ¿cierto?, entonces ya en Colombia desde los años 80 estaban las propuestas de la orquesta típica colombiana y después vino la orquesta de cuerdas Nogal.

Entonces, en qué radica la diferencia, pues claro, que los arreglos eran orquestados, no eran arreglos, eran arreglos de melodía y acompañamiento.

D.P- ¿Y de ahí le sirvió su experiencia con la banda?

L.R-Claro, hay empieza uno a mirar. Porque lo que sí hicimos nosotros, el análisis en algún momento y nos lo dijeron en algunas partes de Colombia, fue que el grupo de nosotros suena diferente, ¿cierto?, entonces yo le digo los muchachos, a Julián (Solano), cuando ya empezó a acompañarme y le digo, mire vea, eres es que esto es una diferencia porque la formación que tenemos nosotros es vientos.

D.P-Claro.

L.R-Y nosotros hemos tratado de aplicar conceptos de vientos en estas cuerdas, entonces por eso nosotros, algunas interpretaciones, por eso a nosotros por ejemplo, la orquesta de cuerdas, no suena muy duro en comparación con otras escuelas, con otros procesos; la orquesta de cuerdas de nosotros hace las articulaciones, porque nosotros les hemos transmitido como si fueran vientos, incluso a veces exageramos, yo pido volumen y pienso que eso es una banda, (risas), hasta ahí no más, e Incluso le digo a los muchachos “ si les digo que toquen fuerte, no me crean”, no me crean. Pero el cambio del nombre de estudiantina a orquesta de cuerdas, fue que, grandes son deferente referentes y que con base en nuestra experiencia, qué había que entregarle a cada uno una responsabilidad de acuerdo a su nivel y empezar a trabajar las líneas simultáneas, dos líneas simultáneas, tres líneas, empezar a orquestar, en el buen sentido de la palabra, de que no sólo las bandolas son las que tienen la melodía, sino que los triples también y empiezan a dialogar entre las secciones de la estudiantina y le metimos la percusión, en algún momento los vientos, y la percusión fue creciendo y los desempeños de los muchachos... dijimos, ¡no!, esto ya es una orquesta. Entonces cambiamos de estudiantina, te tocaba el pasillo con dos voces y el

acompañamiento de tiple y guitarra, a tocar el pasillo ya con diferentes voces y todo, ya contestado.

D.P- ¿Entonces la orquesta es después y nace la pre-orquesta como herramienta para que vayan empatando y subir de nivel?

L.R-Como la continuidad del proceso, entonces estos niños, de guitarrillo se van tiple de tiple a guitarra y qué... ¿hay que esperar a que pase a nivel de orquesta?, no, pues, allí mismo, con esos niveles de aprendizaje, empezamos a hacer los ensambles, ahí vuelve y se confirma, la propuesta de, prima el colectivo. Se sabe una nota en el tiple pero vamos a hacer conjunto de cuerdas con una sola nota en el tiple, que esa ha sido una labor muy pedagógica, muy rescatable, de mucho valor del profe Gustavo (Palomino) porque el profe Gustavo a componer música para esa orquesta, él tiene obras originales para ese proceso, entonces es una labor destacada mucho del profe Gustavo, ¿si me entiende?, entonces, claro, hay una cosa. “No, que los niños no tienen mucha técnica, que son niños”, si nos vamos a poner a exigir la técnica del instrumento, a los niños, lo que hacemos es aburrirlos, ¿qué es lo importante?, la inclusión de la sonoridad, el trabajo en conjunto, que se den cuenta de la función, de su rol, ya con eso tenemos una base para cuando lleguen a la orquesta, digamos de los grandes, entonces ellos ya saben más o menos como deben ser los desempeños acá.

D.P-Profe, yo tengo una pregunta que ha surgido después de la tesis de Julián y es, ¿ustedes han estado influenciados bajo una pedagogía, métodos o metodologías europeos directamente? O sea, ¿ustedes dijeron: ah, este me gusta y lo voy a aplicar acá, o lo han transformado, han creado un método a partir del ensayo-error, ¿o es una combinación?

L.R- Es una combinación, mire, el ensayo error es formativo totalmente y otras corrientes dicen que no “¿cómo así que...?” pero eso está reevaluado. Hay un dicho que dice “el que nunca se

equivocó nunca aprendió”, ¿si me entiende?, entonces allí es el ensayo error, por ejemplo, es una frase, pero por ejemplo, lo que yo le acabo de comentar, ensayar que todo mundo viera tiple, guitarra y bandola hasta el final de la formación y después darnos cuenta de que no era necesario, si no te recibía esa formación básica y se enfoque a su instrumento, fue un ensayo que dio resultados hasta cierto punto y después tuvo que cambiar. Por ejemplo, la banda, cuando yo llegué a Ginebra la banda trabajaba dos días, entonces la banda era ahí, era ahí, y la gente se iba y volvía, y la gente no le encontraba el chiste a la banda, ¿si me entiende?, ¿por qué?, porque para poder que suene la banda requiere más tiempito mijo de que a usted le pongan un tiple y le pongan a hacer dos deditos y a usted ya le está sonando y usted se motiva muchísimo; mientras que a usted llegaba, ¿usted sabe lo que es ponerle a un niño de 10 años un clarinete?, que le dolió el labio, que se le aflojaron los dientes, que le pesa, que le duele la boquita, entonces eso tiene más curia, más paciencia.

D.P- ¿entonces aquí se trabaja la rigurosidad en la banda y la cierta facilidad que se puede adquirir en la orquesta de cuerdas?, ¿cierto?

L.R-Sí, sí, pero es complementario, ¿cierto?, es complementario de aplicar lo de aquí a ya y viceversa.

D.P- ¿Entonces no se pueden desligar?

L.R-No, yo pienso que no, pienso que eso es una de las bondades, de las ventajas, de las maravillas que tiene el programa de Ginebra. Ver usted a un niño que tocan tiple y cambia la clase y toca trompeta, y después del otro grupo está tocando un tambor; y una niña que hace lo mismo, y después del otro grupo canta y baila, si me entiende? Eso. Y es cierto que los grupos de nosotros en Ginebra no tienen la rigurosidad diaria, del ensayo diario, del parcial diario, del estudio individual diario enfocado a la banda o a la orquesta, o a otro grupo, siento que no tiene

esa regularidad, la diversidad es un oasis aquí para darle más elementos a esa persona en los que pueda desempeñarse y hacer la aplicabilidad de un conocimiento de una habilidad en un instrumento para otro. Ahí es donde nosotros empezamos a vivenciar que, en el buen sentido de la palabra, los estudiantes adquieren competencias, como estamos en la moda de la educación por competencias, entonces adquieren competencias y demuestran que son competentes cuando aplica lo aprendido de una clase a otra o cuando empiezan a aplicar afuera de la escuela, prácticamente eso.

D.P-Profe, muchas gracias. (Risas).

L.R-Oye eso y si me equivoco, y si está feito, me dice: no, cambiemos esto y ya.

(Risas).

Características de la segunda entrevista:

Fecha: septiembre 27 del 2018.

Lugar: Fundación Canto por la Vida.

Entrevistador: David Stiven Patiño Gómez (D.S.P).

Entrevistada: Dalia Pazos (D.P).

Entrevista

D.S.P- Buenos días, estoy aquí con la profe Dalia Pazos quien nos va a hablar acerca del proceso de cuerdas pulsadas, especialmente, en el guitarrillo.

D.P- Bueno. Buenos días, Dalia Pazos, maestra de aquí de la escuela de música de la Fundación Canto por la Vida y coordinadora académica.

D.S.P-Profe, ¿cuál ha sido su labor pedagógica en este proceso de cuerdas?

D.P-Bueno, yo siempre soy la que recibe a los más pequeños y los preparo para el trabajo de cuerda, ya formal, entonces iniciamos con guitarrillo, ensamble y lenguaje musical.

D.S.P- Guitarrillo, ensamble y lenguaje musical, ¿hay algo antes del guitarrillo?

D.P-Lo que hacemos es trabajar mucho el desarrollo de habilidades motrices y cognitivas para que cuando lleguen al guitarrillo tengan un buen desarrollo de lateralidad, ubicación espacial, disociación y un buen desarrollo motriz; porque si no, cuando se enfrenten al guitarrillo, el pisar la cuerda, el saber dónde está la derecha, la izquierda, arriba y abajo, si no lo hemos trabajado corporalmente, difícilmente lo van a comprender.

D.S.P-Profe, una pregunta, ¿desde cuándo usted inició aquí, en la escuela de música?

D.P-Yo tengo aquí veintiún años.

D.S.P- ¿Veintiún años?

D.P- Que era antes de ser Canto por la Vida.

D.S.P-Ya finalizan, empezando este siglo, ¿el siglo XX, cierto, 1998, por ahí?

D.P-97.

D.S.P- ¿Y ya estaba creado el guitarrillo?

D.P-No, el guitarrillo nace en el 96, y yo llego en el 97... mejor dicho, cuando yo llego todavía están allí como afinando, afinando ese guitarrillo.

D.S.P- ¿Y usted se personaliza del proyecto, o cómo fue?

D.P-Pues, yo no he sido instrumentista de cuerdas porque mi fortaleza siempre fue lo vocal; pero como yo era la responsable de recibir a estos niños e iniciar en el guitarrillo, entonces, pues, yo aprendí toda la metodología y pedagogía que había desarrollado la maestra Dalia Conde; ella me dio clase para yo poder como llegar a los niños y... pues cada uno tiene su manera, pero si hay una línea que tiene una razón de ser.

D.S.P-Profe, ¿y esa razón de ser, usted, no sé, la cogen (toman) de algunos de esos métodos o metodologías?, por lo menos, Dalcroze, Orff, Kodály en el caso del canto, ¿y las unen aquí?

D.P-Pues nosotros no hemos sido tan rígidos con las metodologías ni dogmáticos porque creemos que cada metodología tiene una razón y lo que hemos tratado es de adaptar ciertas cosas de las pedagogías europeas hacia el proceso, pero siempre es como pensando en dónde estamos ubicados, ¿sí?, cuál es el contexto cultural, geográfico, político en el que estamos y de acuerdo a eso pues la cultura también... y estos niños que están acá, o estos seres humanos que vienen acá, también, tienen una manera de ser.

D.S.P-Y, profe, una pregunta, ¿el repertorio también es basado en estos ritmos colombianos, cierto, o se ha creado nuevo?

D.P-Pues, nosotros tenemos... en el guitarrillo inicial, tratamos de montar muchas rondas infantiles, pero la maestra Dalia Conde, cuando iniciamos el guitarrillo, por unas necesidades, ella si ha creado varias, ella creó: el sapito Rogelio para trabajar el Re7, el vals del ratón para trabajar el vals con pocos acordes, porque ese realmente eso no tiene Sol, Do y Re7.

D.S.P-Si, profe, por lo menos en la academia se ve que hay ciertos límites o ciertos requisitos, por lo menos hay estudios especiales para desarrollar la técnica y está el repertorio que se divide, ¿por qué aquí no hay esto, por qué sólo está el repertorio?

D.P-Porque nosotros pensamos que a través de este repertorio puede llegar el aprendizaje de la técnica. A nosotros nos parece muy peligroso, un niño de siete u ocho años, encasillarlo en una serie de ejercicios que se pueden volver aburridos porque, es decir, el niño no siente que esto le esté sirviendo para algo, mientras, si hay un repertorio que si está escogido desde el desarrollo de ellos y pedagógicamente, un repertorio infantil, ellos si le van a encontrar un sentido porque es que están cantando y tocando y, además, pues, eso a nivel de desarrollo cognitivo y de cruce entre hemisferio derecho e izquierdo, les va a servir más porque es cantar y tocar y, además, todo eso que se toca. También se hacen unos ensambles donde ellos tocan percusión menor que

también va ligado al desarrollo de la lectura y escritura de la música, pero, siempre, nosotros pensamos que esto tiene que tener un sentido, porque o si no se vuelve un aprendizaje muy árido, muy. No hay un sentido para ellos.

D.S.P- ¿Entonces el sentido cobra a partir del repertorio?

D.P-Claro, porque además empezamos cantando con canciones que a ellos seguramente les cantaron de chiquitos como la de arroz con leche, o tengo una muñeca o sol solecito; entonces ellos empiezan a hilar esa memoria, que tienen esa memoria que tienen con eso que lo pueden acompañar.

D.S.P-Claro, profe. Entonces volvamos a la línea temporal; estamos en el 97, ¿cierto?, usted llega en el 97 y ya estaba este proceso, ¿siempre se pensó prepararlos para el guitarrillo o del guitarrillo llegaban de una con canto y guitarrillo?

D.P-No, siempre llegan con canto y guitarrillo; pero lo que nosotros nos hemos dado cuenta es que se suponía que los niños tenían un desarrollo motriz y, entonces... y una buena ubicación espacial, pero cuando nos dimos cuenta que ellos traían esas dificultades, entonces, nosotros en el semillero, enfatizamos mucho en la ubicación espacial, desarrollo motriz, grueso y fino, ubicación espacial. Entonces, como los grupos varían de acuerdo al grupo que uno tiene, entonces uno sabe qué grupo tiene dificultades de ubicación espacial, de lateralidad, de disociación y uno hace un trabajo previo para que ellos... todo es mirando que ellos se sientan cómodos y tranquilos cuando cojan el guitarrillo, que eso no se les vuelva una tortura porque “no entiendo, no sé qué me están diciendo”

D.S.P-La comodidad ante...

D.P-Yo pienso que la tranquilidad, pues que de hecho la tranquilidad también trae comodidad, pero es... a ver, nosotros pensamos que la música es para que suene y además, nosotros,

pensamos que todo lo que se canta se toca, todo lo que se toca se lee y todo lo que se lee se escribe; lo último que aparece es la escritura porque es el que mayor compromiso cognitivo y motriz tiene en el desarrollo de los niños.

D.S.P-Claro, entonces a partir de eso es que nacen los tres componentes; de sensibilización, la segunda es...

D.P- Fundamentación.

D.S.P-Y la tercera es profundización, ¿todos los que pasan por aquí ven profundización?

D.P-Si, todos; si llegan hasta once, bueno.

(Risas).

D.S.P-Si llegan hasta once.

D.P-Si, porque hay unos que en el camino cruzan para otro lado.

D.S.P-Profe, ¿y usted cómo impartía estas clases de la enseñanza del guitarrillo?

D.P-Bueno, yo creo... yo siento que es como un norte que uno no debe perder y es que el aprendizaje debe ser agradable y tiene que tener un significado y siempre es como pensando en los niños, ¿sí?, ¿qué puede llegar a ser agradable cuando...?, cuando yo digo agradable no es desde lo permisivo o el sinsentido, pero si debe de estar el juego presente, porque el juego tiene muchas connotaciones en el desarrollo de los niños. Los niños son implacables con las reglas del juego, entonces, uno aprovecha el juego, hace un trabajo divertido, pero también tiene un aprendizaje significativo porque para ellos, el juego, es algo muy serio. Yo siempre me he preguntado es... bueno, ¿esa clase si está agradable?, y cuando yo siento que un grupo está como aburrido yo me, como que me retiro un poco a pensar, ¿qué es lo que está pasando en la clase que se está volviendo tan aburrida?, yo digo que el conocimiento no puede ser aburrido, no, ningún tipo de conocimiento, ni el musical, ni el académico, ni en la matemática. Y yo creo que

uno como estudiante le encuentra, le encuentra un sentido a lo que le están enseñando o al aprendizaje que uno se está acercando, ahí es donde va a encontrar el sentido.

D.S.P-El sentido más profundo, sí. Profe, usted dijo: “el juego y el aprendizaje nunca se deben desligar”.

D.P-No, nunca.

D.S.P- ¿Es un pensamiento muy de Piaget, cierto?

D.P-Si. Yo pienso que el juego siempre está, el asombrarnos. También yo me cuido mucho de no perder el... es decir, los niños saben cuándo el maestro se involucra en el trabajo con ellos o cuándo pone la barrera; “ustedes allá son los niños que vienen a aprender todo esto que yo sé”, o yo como maestro me permeo de todos los aprendizajes que ellos tienen, porque uno... todos los niños son distintos y, en esa medida, cada niño le está enseñando a uno cosas y también lo está confrontando con cosas; entonces uno no puede preparar una clase para diez años, ni siquiera pa’ un año, porque los grupos van cambiando, los seres van cambiando, los estados, las maneras... entonces, de esa misma manera, pues, también yo creo que el aprendizaje se vuelve aburrido, porque entonces uno saca el cuaderno de hace diez años y dice: “ah, sí, voy por aquí”. Resulta que esos que tuve hace diez años no son ni la sombra de lo que tengo ahora.

D.S.P-Claro, entonces siempre, o sea, cada poco hay que ir...

D.P-Hay que preguntarse, yo pienso que siempre hay que preguntarse, pero preguntarse pa’ uno y yo vuelvo y digo, “uno no puede ponerse la barrera con los niños, de ellos allá y yo soy la sapiencia”, no, eso ahí hay un aprendizaje y una retroalimentación permanente.

D.S.P-Mutuo.

D.P-Porque además ellos también empiezan a darle a uno como ciertas pistas de cómo aprenden ellos más fácil, o cómo se acercan más fácil a eso que uno está trabajando con ellos. Por eso me

gusta mucho, en las clases, que entre ellos se ayuden; yo soy como la que acompaño pero, a veces, entre ellos pueden resolver cosas que a uno no le comprenden; entonces, claro, cuando ve que hay un niño que ya comprendió lo que uno está trabajando yo siempre le digo: “vaya mire a ver qué compañerito quiere que usted le ayude”, y eso también es una manera de reconocer que este niño ya tiene un aprendizaje, ya se apropió de algunas cosas y a uno como maestro también le facilita el trabajo, porque claro, si hay unos que me están ayudando, se me vuelven como mis monitores mientras yo me dedico a los que tienen alguna dificultad.

D.S.P-Y se trabaja en trabajo... ¿y sería un trabajo colectivo?

D.P-Claro, es un trabajo grupal. Por eso yo digo, el maestro que piensa que lleva el conocimiento, la luz y la verdad, pues, no sé, que se confronte un poquito porque eso no es verdad.

D.S.P-No va con esos pensamientos, claro, entonces están en continuo movimiento. Tanto, ¿el repertorio siempre se mantiene?

D.P-No, hay cosas que uno empieza a variar; y otra cosa que también yo siento que es ganancia, por ejemplo: yo estoy viendo el cambio de Do a Sol, claro, yo empiezo con una canción, pero yo digo, “¡no, y tres semanas y la misma!”, entonces uno pone otra canción con esos mismos cambios, cuando uno se da cuenta ellos ya tienen tres o cuatro canciones con el cambio de Do a Sol y no hay esa presión de que hay que aprendérsela que, “mire, es que usted no sabe”, ¡no!, es en ese proceso de cantar y tocar que ellos van enriqueciendo el repertorio y fortaleciendo esos cambios de acordes.

D.S.P-Claro. Pero, o sea, la escuela no hace énfasis; siempre han estado ligados los procesos de cuerdas con el canto. ¿Por qué no se ha visto hacia lo coral, por ser más tradicional?

D.P-Pues lo que pasa es que lo coral. Cuando nosotros decimos que tocar y cantar es porque uno sabe todas las bondades que tiene cuando uno toca o canta, cómo el cerebro se activa y cómo desde la motricidad gruesa y fina también se activa. Lo de coro, pues, porque, no sé, yo pienso que es más difícil cantar al unísono que cantar a voces.

D.S.P-Claro.

D.P-Entonces, pues esos chiquitos que son los de los iniciales, que cantan a una voz, también están fortaleciendo su afinación y desarrollo. Entonces, pues yo no tengo la respuesta para ello. Aunque en este momento estamos pensando en de pronto mirar qué voces son más afinadas... porque es que, hay una cosa que nosotros decimos, la masa afina; son seiscientos niños y seiscientos se ponen a tocar con un buen acompañamiento instrumental y afinan, ¿sí?, pueden haber unos cuatrocientos que si los ponemos a cantar solos, no afinan, pero esa masa afina; cuando hemos hecho estos conciertos de semillero donde son quinientos o seiscientos niños cantando, si nosotros nos hubiéramos puesto en: “vamos a hacer la selección para el coro”, nosotros nos hubiéramos quedado en ochenta-noventa, pero con esa concepción, ya cuando necesitamos un solista, pues uno si mira que no tenga pánico escénico, que tenga la suficiente personalidad para pararse al frente de un micrófono y que no... que tenga esa personalidad y, fuera de eso, que sea afinado. En este momento con una maestra que llegó, pues si estamos tratando que ella, de esa cantoría infantil, mire como que qué niños son más afinados y se pueda realizar un trabajo más puntual, pero es no negarle a nadie la oportunidad de cantar.

D.S.P-Volviendo al tema de cuerdas pulsadas, profe, ¿nunca se desligan, en qué momento se ve el guitarrillo?

D.P- Pues ellos lo ven hasta el inicial II y en el inicial IIIA ya pasan a ver el tiple. Pero el guitarrillo nace como un instrumento musical pedagógico y, luego, el director de la orquesta, se

empieza a maravillarse con el color del guitarrillo cuando se toca; es un color distinto al que pueden dar el tiple, la guitarra y la bandola; y él dice: “no, pues yo también quiero tener el guitarrillo en la orquesta”, y allí el guitarrillo empieza a jugar un papel muy importante dentro de la orquesta de cuerdas. Si, ya no es “toquen guitarrillo para abajo y pa’ arriba”, ¡no!, ese guitarrillo... él escribe unos arreglos donde el guitarrillo toma un lugar especial en la orquesta de cuerdas, como parte de esta orquesta de cuerdas.

D.S.P- ¿Y aquí también se maneja la inclusión?, he visto por lo menos que el profe Gustavo tiene un niño con el bracito...

D.P-Nosotros nunca. Como no hacemos el examen de ingreso porque nosotros pensamos que todo mundo puede hacer música y somos muy respetuosos con los procesos individuales de aprendizaje, entonces, aquí todo el mundo puede tocar y todo lo que se escribe es de acuerdo a los procesos individuales que tiene cada estudiante. Entonces, en la orquesta de cuerdas, el profe Gustavo sabe a quién puede escribirle cierto compromiso y a quién no, pero ese que... es decir, de mayor responsabilidad, pero el que toca esas cosas sencillas no es que no tenga responsabilidades, si no que en su proceso, eso es lo que él puede tocar, igual en la orquesta de cuerdas, en la banda, en la infantil y la juvenil, siempre se escribe es de acuerdo a los procesos individuales que tiene cada uno, nunca se sacrifica el proceso individual del estudiante por un objetivo, por un logro, siempre los profesores están mirando quién tiene más habilidades para la música, incluso si... eso de que mayor compromiso no, eso suena... ¡no!, eso ya se está excluyendo. ¿Quién tiene mayores habilidades instrumentales?, y a ese se le exige más.

D.S.P-Ok, profe, en la historia de canto por la vida que he estado recorriendo, se ve que la cantoría juega un importante, ¿en la cantoría se emplean estos instrumentos como el guitarrillo o solamente es el acompañamiento de los profes?

D.P- ¿Pero en la cantoría infantil o la de los grandes?

D.S.P-Ah, ¿había dos cantorías?

D.P-Si, hay dos cantorías. En la cantoría infantil, normalmente lo que se busca es un grupo que en últimamente son los mismos estudiantes que van más avanzados, ellos son los que acompañan, dependiendo del arreglo, ellos tocan guitarrillo, tiple, guitarra y bandola, mejor dicho, dependiendo del formato.

D.S.P-Profe, eso es todo, muchas gracias.

D.P-Bueno, pues, bueno.

Características de la tercera entrevista:

Fecha: noviembre 15 del 2018.

Lugar: Fundación Canto por la Vida.

Entrevistador: David Stiven Patiño Gómez (D.P).

Entrevistada: Gustavo López (G.L).

Entrevista

D.P-Hola, buenas noches. Profe, cuéntenos, ¿quién es usted?

G.L-Yo me llamo Gustavo López Palomino, vengo de un pueblito que queda muy al norte del Tolima, se llama Onda. Está a dos minutos pasando el puente Cundinamarca, a veinte minutos Caldas y es un pueblo sobre el Rio Magdalena, se cruzan dos ríos, el Rio Magdalena y el Rio Guarí. Realmente llegar a Cali, llegar al Valle, fue por mis padres. Mi padre trabajaba en una multinacional y a él le pusieron a escoger Corinto, Putumayo o Cali, entonces mi padre dijo Cali. En esa época Corinto era una selva, Putumayo, y allá pues hay unos pozos petroleros de una compañía norteamericana y mi papá tenía mucha idea de eso, entonces él se iba a trabajar a eso. Yo llegué a Cali de nueve años.

D.P- ¿De nueve años?, jovencito.

G.L-Mi experiencia con la música viene desde antes, desde mi pueblo. Yo recuerdo más o menos a los tres o cuatro años, recuerdo que mi papá colocaba mucho la radio difusora nacional de Colombia. Entonces ahí se oía música colombiana todo el día, todo el día, pasillos, bambucos y, de hecho, vengo de una familia de músicos mi abuelo, el papá de mi papá, era músico muy reconocido de Armero- Tolima, tocó con pachito Alarcón, un gran músico de allá de Armero. Ya había muerto cuando la avalancha, mi abuelo también.

D.P- ¿Murieron en la avalancha?

G.L-No, ya no estaban, cuando la avalancha ya no vivían. Mi padre heredó eso de mi abuelo, heredó la música, empíricamente, mi abuelo también era empírico, trabajador, labrador de tierra, camelador de tierra, todo el día con su azadón sembrando en el campo. Y mi papá también tuvo esa misma preferencia y luego ya, mi padre fue, de los cuatro hermanos que habían, él era como el que le seguía al mayor y él fue el que empezó a trabajar para sostener a la familia. Mi papá fue músico de orquesta, trabajó como desde los quince o dieciséis años en la orquesta, tríos, grupos musicales y, cuando mi papá se vincula a la multinacional, que se vinculó muy joven, mi papá nunca deja de tocar. Mi papá llegaba los fines de semana, siempre llegaba al pueblito a Onda, él trabajaba por puerto Boyacá, como a dos horas; hay que pasar Tolima, Caldas y Boyacá.

D.P-Entonces usted llega a Cali y sigue el proceso musical, ¿le enseñaba su papá?

G.L-No, mi papa nunca me enseñó. Bueno, digamos que sí, mi papá me dio las bases de la percusión, él tocaba güiro, empecé tocando güiro, empecé tocando las congas; la percusión para mí era algo sensacional. Yo cogía todo lo de mi mamá de la cocina y la organizaba de tal manera que cuando ella lo encontrara, me encontraba era ya dándole con todo lo que encontraba.

D.P-Profe, ¿y académicamente estuvo en un proceso musical o cómo fue su experiencia?

G.L-Académicamente tuve una experiencia. Tengo que contar una experiencia porque tengo que contar algo muy particular porque yo nunca pensé que iba a ser músico, nunca fue mi anhelo ser músico; el ser músico se fue descubriendo y todo se fue acomodando porque tenía dentro de mí la experiencia de mi abuelo, porque lo vi tocando y a mi papá.

D.P- ¿y cómo se llamaba su abuelo?

G.L-Mi abuelo se llamaba Javier López y mi papá Gustavo López, como yo, Gustavo López Rondón y yo Gustavo López Palomino por mi mamá. A los nueve años que yo llego a Cali, en un barrio que se llama Avenida Cali, es casi centro, eso es muy céntrico. Yo, la experiencia mía fue con mi papá porque mi papá empezó a llevar tríos, cuartetos, conjuntos vallenatos, todo tipo de músicos llegaban a la casa. Mi papá era de tertulias, entonces cada ocho días, cada quince días, había los que no repetían y los que repetían, pero ahí habían músicos diferentes, gente con acordeón, gente con caja vallenata, a él le gustaba mucho el vallenato de Rafael Escalona, él tocaba requinto y tocaba guitarra y él tuvo un dueto mucho tiempo, con un señor llamado Alfonso Machado. Él era la primera voz y guitarra marcante.

D.P- ¿Y tenía algún nombre el trío?

G.L-Mi papá hacía segunda voz y los inc, o sea, la melodía. No, ellos nunca le pusieron, nunca supe de que ellos tenían nombre, pero ellos ensayaban y salían a tocar cada fin de semana. Mi papá trabajaba en la semana todo el tiempo y el fin de semana tenía tiempo para practicar. Entonces se sentaba acá, el domingo relajado, y sacaba un palo de “bejuco” allá afuera y empezaba, se sentaba con las piernas cruzadas y empezaba a tocar ahí; y un día pasó el señor con un recolector de carro de basura, recogiendo basura, pasó recogiendo basura y resulta que el señor se quedó mirando a mi papá y le dijo: “uyyy, señor, buenas noches”, lo saludó, “usted toca muy bien, yo también toco guitarra”, le dijo. ¿Verdad, y usted de dónde es?, “no, yo vivo acá

cerca como a seis cuabras”, ah, no, cuando quiera venga, yo vivo acá, cuando quiera vengase para que ensayemos. Y se lo trajo, se trajo a ese señor, y ese señor yo lo vi a los nueve años con mi papá tocando y pasó el tiempo, pasó el tiempo, pasó el tiempo, más o menos, yo vivía en otro sector; y a los catorce años yo le dije a mi mamá: “mamá, yo quiero estudiar música, quiero ser alguien con la música”, entonces mi mamá empezó a regalarme métodos de tiple, métodos de guitarra. En la casa había tiple, guitarra, dos guitarras españolas de mi papá, herencia de mi abuelo, y un tiple que tocó mi abuelo. Es un tiple con todas las, si tú lo ves, el clavijero es súper antiguo, todo, todo. Entonces eso estaba allá en la casa y yo empecé a escuchar, a descubrir cómo eran los sonidos. Igual ya tenía contacto pero con más, más de gusto, y bueno, mi mamá me regaló mi primer método de tiple, de guitarra, me consiguió profesor particular primero, entonces fue a la casa. El señor un día cualquiera le dijo: “yo no tengo nada más qué enseñar a ese muchacho, mévalo a un conservatorio o al IPC”, y en el IPC yo empecé con él. Libardo Reyes, él trabajó en la fuerza aérea, se pensionó, es más o menos de la edad mía, creo que soy menor unos dos años. Y Libardo me dio unas bases muy sólidas, fue mi profesor de guitarra, me enseñó con técnica, mucha técnica, con números, nunca me enseñó con notas, si no con números, yo, sin embargo, ya sabía las notas, aprendí las notas del diapason. Cuando yo llegué al IPC, presenté el examen con él en el IPC y pasamos los dos, empecé a estudiar en el IPC. Y para el momento yo había presentado examen en Bellas Artes, en el Conservatorio. Entonces el conservatorio no daba los resultados. En esa época estaban remodelando el Conservatorio, estaban remodelando como es hoy en día, esa estructura que está ahorita de cuatro pisos no existía.

D.P- ¿Qué año es?

G.L-Estamos hablando del 82, 83, 84; más o menos. Y yo en el IPC alcancé a hacer un año con Miguel Ángel Caballero, Janet Torres, me tocó, Rafael Navarro.

D.P- ¿Todos de guitarra?

G.L-De guitarra, de etnomúsica, historia de la música. El profesor Cesar Potes, me acuerdo mucho de él. Empecé en el IPC, una experiencia muy bonita, hasta que cuando me resultó que yo había pasado a Bellas Artes, entonces yo, ¿el IPC o Bellas Artes?, en Bellas Artes, el primer día que llego allá para ver cómo era la movida y todo, el señor Fernando Montaña, Fernando Montaña era el secretario del Conservatorio, él era como él, como una secretaria pero hacía las veces de secretaria, hacía las cartas, estaba pendiente de la oficina, le decía a usted pa' donde iba, a dónde llegaba, qué piso estaba tal salón. Entonces él me dijo: “hermano, le voy a hacer el recorrido” entonces me dijo: “voy a ver qué cupos hay para que usted mire a ver”, entonces me llevó para el salón de la trompeta, para el del saxofón.

D.P- ¿En ese tiempo usted escogía el que quiera?

G.L-Claro, en ese tiempo uno iba escogiendo, iba escogiendo, mirando la opción. Entonces por ahí escuché un señor tocando el tiple, entonces el man me vió cuando yo me paré ahí: “este es el tiple”, dijo, “pero este instrumento no está posicionado como la guitarra” me explicó que la guitarra tenía más peso y todo eso, que podía estudiar mejor guitarra que tiple. Entonces yo le dije: “pues, la verdad, yo prefiero este instrumento porque en mi casa hay y además yo siempre he escuchado el sonido del tiple, me parece que por ahí es mejor”. El señor se llama Gustavo Sierra, él se emocionó mucho cuando vio el interés por el instrumento, entonces me miró las uñas, me dijo: “tú no puedes tocar si te comes las uñas”. Yo me comía las uñas y me comía los cueros.

Risas...

Entonces él me dijo: “yo lo puedo recibir, sí, pero le doy 20 o 25 días, si yo veo que usted en 20-25 días usted trae las uñas diferentes, yo lo dejo acá, pero usted necesita tener uñas para tocar porque eso no suena así”, él me explicó así, “si no tiene uñas eso no suena, usted tiene que tener uñas”, y a los 25 días que yo fui, el man me vio las uñas y me dijo: “arranque pues, hermano”, y de una vez me pasó los libros, empecé a sacarles saqué copia, a estudiar, y ya iba a las clases.

D.P- ¿Entonces estudiaba aquí, en el Conservatorio?

G.L-Claro, claro, es que el Conservatorio, con Alfonso Valdiri, el maestro Alfonso Valdiri Vanegas, fue el creador de la escuela de guitarra en el Conservatorio, la primer escuela de guitarra que hubo en el país, nunca, en ninguna en otra escuela había habido guitarra.

D.P- ¿Escuela de guitarra en el país, en los 80?

G.L-Mucho antes, eso fue antes. Creo que fue en el 70 y algo. Y Alfonso Valdiri creó la escuela de guitarra, y con esa escuela de guitarra, cuando llega Gustavo Sierra, creador de (cátedra) tiple, bandola e instrumentos típicos colombianos. El no solamente enseñaba tiple o bandola, si no que yo también estudié cuatro y charango, entonces ahí uno ve otros instrumentos. Pero básicamente yo me enfoqué en esos cuatro instrumentos, y ya cuando a Gustavo Sierra le cierran la catedra de guitarra, porque le cierran la catedra de guitarra y acaban con la catedra de tiple y de bandola, entonces me voy a estudiar a la casa de él y empiezo a estudiar guitarra. Hago con él cinco años de guitarra, en ese mismo tiempo que yo estaba recibiendo clases de guitarra, el señor que yo conocía, el señor que tocaba con mi papá, me lo encuentro en Asocaña, eso es una empresa que tiene vinculadas todas las asociaciones de corteros de caña y de los grandes terratenientes que tienen el cultivo de caña y ellos hacían unas reuniones de sus miembros, pues, y en una de esas reuniones se hizo una selección para el Mono Núñez, y en esa selectiva al Mono Núñez, yo acompañaba a un dueto, Lina y Julián, muy famosos en el Valle y Colombia, dos niños,

hermanita y hermanito, más pequeño el niño, la niña más adolescente, de unos 12 o 13 añitos, y yo los acompañaba en el tiple, e iba con otro amigo, Eduardo Valencia que está en Alaska ahorita, músico de Cali muy reconocido. Y entonces allí me encuentro con el señor Salomón, quien es el amigo de mi papá, que tocaba con mi papá cuando yo tenía nueve años. Y yo tengo ahí venti algo, venti, no recuerdo la edad, 18, 19, 20 años tenía yo. Cuando yo lo veo a él, yo me quedo, ve, yo a este señor lo conozco; y empiezo a recordar y claro, cuando uno está joven y niño uno recuerda rápido, este señor tocaba con mi papá, entonces me acerqué y le dije: “¿usted se acuerda de mí?”, me dijo: no, no, lo miro pero no. Usted tocaba con mi papá, con don Gustavo en tal parte. “¿Cómo así, usted es el hijo de él?, claro, usted estaba chiquito y sacaba las maracas, las congas para tocar con su papá, con nosotros, en la reunión que hacíamos los fines de semana”, y Salomón Amaya empieza a ser mi nuevo maestro, él me empieza a enseñar armonía porque Salomón, vos lo veías recogiendo basura, pero Salomón era un tipo muy inteligente en la música, él escuchaba mucha música, mucha música, y entonces empecé a recibir clases con él e iba a recibir clases con él los fines de semana y me empezaba a nutrir desde su experiencia. Paralelo a eso, esa reunión, después de que conozco a Salomón, conozco a Álvaro Romero, por la sencilla razón de que la amiga de Salomón, que era casi como una novia que él había tenido todo el tiempo, la amiguita de juventud era la cantante de un grupo que se llama Cantar Latino, un grupo muy famoso de Cali, y esa muchacha le dice a Salomón: “mirá, me contrataron para una serenata en tal parte, que un señor de apellido Romero”, pero no era Álvaro Romero, era el hermano que era futbolista. Entonces la serenata era allá, entonces dijo (Salomón): “voy a llevar a un amigo, el hijo de un señor que yo tocaba con él y está tocando muy bien el tiple”, y ahí nace ese trío, ahí nace el trío Salomón, Oliva Agudelo y Gustavo López. Y llevamos muchos años tocando juntos.

D.P- ¿Todavía?

G.L-Si, todavía. Entonces ahí, conociendo a Álvaro Romero, ya mi vínculo con él, porque él estaba en la reunión. Entonces lo vi tocando y ahí mi vínculo con él, y empiezo a enamorarme ya de sus bajos y de todo lo que él hacía y él tocaba guitarra muy bien. Entonces empiezo ya a meterme con Diego Estrada, porque en las tertulias de ellos.

D.P- ¿Se encontraba usted con Diego Estrada?

G.L-Claro, claro, yo fui amigo de Diego Estrada, y entonces ahí tocábamos todos en las tertulias y ellos les gustaba mucho el tiple mío. De hecho, hay un catálogo, un programa de mano, haciendo un concierto con el Trío Renacer Colombiano. Esa es otra página de mi vida, el Trío Renacer Colombiano nace como en el año, ya estudiando música en el conservatorio, Gustavo Sierra cualquier día dice: “voy a realzar un conjunto de guitarra”, y en ese conjunto de guitarra llegó un señor que tocaba bandola, y el señor me vio tocando el tiple y me llamó a parte, me dijo: “venga, a usted no le gustaría tocar conmigo, tengo un guitarrista muy bueno”, el guitarrista muy bueno era Alnoraldito Romero, sobrino de Álvaro Romero. Hicimos el trío renacer Colombiano, vinimos acá a Ginebra dos veces. Cuando el trío Pierrot ganó, no recuerdo en que fue en el año fue, 85 o 86, nosotros quedamos segundos, en ese año quedamos segundos, nos hicieron repetir la pieza para desempatar y en el desempate ganó Pierrot, ellos tocaron Bochicaniando, de Luis Uribe Bueno. Bueno, el caso es que nosotros tocamos la “Guabina indiecita” de Álvaro Romero. Bueno, ¿ya me salí, no, un poco de la historia?, risas. Bueno, entonces me conecto otra vez con Salomón, y allí por Salomón conozco a Álvaro Romero, prácticamente porque él es el que me lleva allá a la reunión y allá conozco a Oliva y conociendo a Oliva conozco a Álvaro Romero en esa reunión. Y ya nos conectamos con Anoraldito y salió, resulta otro trío que se llama Colombiano, y entonces ya me hago muy amigo de Álvaro Romero, lo invito a mi casa, él

almuerza en mi casa, comparte con mi papá, con mi mamá, muchas tertulias y ver al invitado, pues, de honor, siempre él iba allá. Yo también lo visitaba mucho en la casa de él y entonces es cuando ya é me dice: “mijo, ¿por qué no?”, ah, no, venga y verá le digo cómo yo empiezo a tocar con él. Él para mí era, no como un referente musical, no, lo veía más como un amigo, referente musical más Salomón porque Salomón era muy virtuoso, o es un virtuoso en la guitarra.

Entonces el maestro Álvaro Romero también era muy virtuoso, pero él ya había dejado de tocar un poco la guitarra y se había dedicado más a la bandola; esa es otra página con él, cuando ya empieza, empiezo ya a volverme más amigo de él y yo voy a la casa y empieza a sacar las partituras, “mijo, lea esto, mijo, toquemos eso”, y empiezo a tocar con él cosas y él empieza a enseñarme las formas con que, como él tocaba, como él hace las posiciones en guitarra, que son las formas de Álvaro Romero, que están escritas. Él utilizaba el pulgar acá arriba (diapasón de la guitarra), en el Re 7, para hacerlo así con los dedos y el bajo (en fa#). El pulgar lo utilizaba como bajo acompañante, el pulgar arriba, tocaba el Re y hacía el Fa#, entonces armonizaba así en vez de hacer la ceja lo hacía con el pulgar. Entonces empieza ya un nuevo círculo con él porque empiezo a ir a la casa y empiezo, prácticamente, tomar clases con él y ya empieza a dar clases. Las clases con él eran básicamente, coja esta partitura, léela, 5 o 10 minutos y la tocamos. Y él empezaba a corregirme, “métele este bajo mejor, hágale aquí, allá”, entonces ya con él aprendí las posiciones que no había visto en un libro y que Salomón tampoco me enseñaba. Las posiciones de Álvaro Romero son muy particulares, son muchas posiciones que antes, no están escritas en los libros. Él era clarinetista de la banda y fue director de banda y de estudiantina de Boyacá, de Sidelpa en Cali. Bueno, ya después de que yo voy mucho, mucho tiempo donde Álvaro, Álvaro ya entra en un estado ya, ya su decadencia, pues, y empieza a tener cese y él ya no tiene el mismo oído, hacemos las tertulias y él me dice: “ya no quiero tocar más guitarra,

quiero tocar bandola”, y empieza a tocar bandola, a tocar bandola; y empieza a hacer preguntas a los bandolistas de Cali que vivían en esa época, entre ellos está el guitarrista Elio Núñez, quien muy amigo de él y tocaba toda la música de Álvaro Romero. Y Elio Núñez era surdo, él tocaba con la izquierda y tocaba siempre primera, Álvaro Romero segunda bandola. Después de eso, hice un trío con Anoraldo y un señor, Arcelcio Echeverri, que era cantante en la estudiantina de Santiago de Cali, que también pertenecía a esa estudiantina. El director de esa estudiantina fue Gustavo Sierra Gómez. Es que cada uno tiene una página, Gustavo Sierra tiene otra. Ya cuando llego donde Gustavo, yo tenía todo el bagaje, entonces, lo que hace Gustavo es pulirme, yo ya empiezo a tocar guitarra con él; acuérdesse que yo hacía primero tiple en el Conservatorio y ya, luego particular en la casa (de él), y él me empieza a enseñar, a pulir la técnica. Digamos, él me pulió.

D.P- ¿Y tuvo más personas que le enseñaron?

G.L-No, lo que hice fueron más talleres, con Fabian Forero, bandola; con este, el de Medellín, el de cuatro palos.

D.P- ¿Y cómo llegó a la Fundación?

G.L-Bueno, a ver te cuento la experiencia de la Fundación. Yo, estando en el Conservatorio, la hermana de Cesar Iván Potes, tenía, ella era directora del coro infantil y juvenil del Conservatorio. Entonces ella se acerca a mi cubículo, yo tenía un cubículo en el que estudiaba. “Ven que yo quiero hablar contigo”, entonces se presentó, “que lindo mi trabajo”. “Mire, lo que pasa es que estoy buscando un acompañamiento para que me guíe y me asesore con los niños, quiero hacer unas canciones colombianas y me han dicho que tú tienes mucho bagaje con eso”, entonces le dije, “ah, bueno, ¿y qué más necesita?”, ella dijo: “pues si tienes algún acompañamiento, un trío, no sé”. Entonces, los que tenía así a la mano eran a Gustavo Sierra y

Rafael Navarro, Rafael Navarro fue el guitarrista del Trío Tres Generaciones, el trío que acompañó siempre al Mono Núñez, con Gustavo Adolfo Rengifo, el Mono Núñez y Rafael Navarro. Entonces Rafael Navarro, Gustavo Sierra, imagínate, Gustavo Adolfo Rengifo y yo, éramos los músicos de esos niños; ah, y Lina Valencia, la niña del dueto Julián y Valencia, que te conté ahora. Éramos los cinco acompañantes, éramos, dos tiples y tres guitarras; creo que era así, el caso es que esa vaina sonaba potentísimo, acompañábamos a los niños y Gustavo Adolfo Rengifo me dice a mí: “Gustavito, ¿usted por qué no se va a trabajar conmigo a Ginebra?, es que yo estoy trabajando allá en una escuela que se va a crear y entonces estamos necesitando un profesor; yo soy de todo, pero no estoy capacitado para enseñar, pues yo enseño, lo que enseño es empírico y allá usted enseñará con cátedra, todo eso, una cobertura que los niños aprendan a leer su pentagrama y a tocar, yo sé que usted es buen alumno de Gustavo Sierra, entonces él me lo ha dicho”, Gustavo Sierra hablaba muy bien de mí en todo.

D.P- ¿Gustavo Sierra también estuvo acá? (La EMG).

G.L-También, entonces ya, cuando ya me dice eso, yo me quedo pensativo y de una le dije que no, porque yo, la verdad es que tengo dos compromisos muy grandes. Como Álvaro Romero había dejado todos los trabajos, me dice a mí: “Gustavo, quédate con la estudiantina de Sidelpa”, allá en Acopi, que era donde hacían todo eso, donde fundían esa chatarra y hacían tornillos, todo eso de ferretería; y él daba clases ahí, él tenía una estudiantina muy buena, muy bien dotada y muy bien patrocinada. A ellos no les importaba, usted le decía a esa gente que había presentación el viernes a tal hora, él dejaba ir a los trabajadores con tal de presentarlos, de hecho, se grabaron discos con esa estudiantina. Estudiantina Silelurjica Sidelpa de Cali; y bueno, conociendo eso hay ya mucho más músicos, manes muy veteranos y yo estaba muy pelao, y pues chévere la experiencia porque era compartir lo que yo sabía musicalmente, era compartírselos a ellos y ellos

también me retroalimentaron con cosas que yo desconocía. De hecho, yo ahí empecé a llevar mis libritos, “vea, profe, este librito yo no sé qué”, entonces mis partituras y empecé a tener partituras para, pues, crear repertorio. Bueno, sigo allí cuando Gustavo Adolfo Rengifo le dije que no, ya descarto eso, porque yo tenía una academia de música en Cali, yo daba clase en mi academia porque yo la había creado y prácticamente era el único profesor, tenía dos profesores pero yo era el que estaba más tiempo ahí; y luego.

D.P- ¿Qué lo hizo llegar acá profe, entonces?

G.L-Espérate, había un señor encargado de traer a los músicos que representaban al Valle en el Mono Núñez, entonces, este señor, el señor tenía una academia en Cali que se llamaba Alambra, que fue muy famosa una academia de guitarra, él estudió con Alfonso Valdiri, era muy bueno interpretando guitarra, Pavón, era de apellido Pavón. Él vuelve ya como a los dos o tres años y me habla de lo mismo, me dice: “mirá, soy ahora el director de la escuela”, que ya Gustavo no era el director si no él, me echa el mismo carretazo y le dije que no, porque tenía lo de Bayer, yo trabajaba en Bayer. Yo tenía dos cheques en tres días, trabajaba tres días en la semana y recibía buenos pagos, y yo ya tenía mi niña, mi niña era chiquita y tenía ya un añito larguito, entonces yo tenía que pegarme de algún lado para poder sostener a mi hija; y yo esa época cuando me decían, no es que Ginebra era, claro, yo veía a Ginebra lejísimos, porque la buseta en las que yo había venido acá, tenía que venir en un bus que me sacaba de Cali, llegaba a Palmira, entraba a Cerrito, entraba a Amaime, entraba a Cerrito y de Cerrito había que coger un taxi acá, entonces no llegaban buses, los buses llegaban a Cerrito y había que coger taxi a acá. Entonces yo empezaba a echar números y no, no me daba. Bueno, pasó la cosa y siguió el tiempo, y siguió el tiempo y ya tenía afianzado un grupo muy bueno allá (Cali), un grupo que yo tenía para presentarlo los diciembres, y ya tenía papelería y había sacado varias cosas para tener.

D.P-Ya estaba establecido, pues.

G.L-Si, establecido, ¿si me entendés?, entonces me llamaban las empresas y entonces llega un día Cristian Lara a la casa, ah, no, yo trabajaba en un jardincito (niños) una sola vez a la semana, todas las mañanas. Me gustaba porque eran los niñitos chiquitos, como los que tiene Pablo, niños de 2, 3, 4 añitos; y yo les daba clase a ellos. Le había hecho comprar varios instrumentos de percusión.

D.P- ¿Orff?

G.L-Exacto, y teníamos el grupito bien chévere con los niños y me decía: “Gustavito, no se me vaya a ir porque yo el otro año lo quiero contratar y lo necesito para una presentación del día de las madres”, y yo bajaba del barrio Los Cristales, por allá por San Fernando, San Fernando bien, por el estadio hacia arriba bajaba yo caminando cuando en carro me pitan. Cristian Lara, Cristian Lara era el profesor de tiple en ese entonces de la EMG, él me dice: “ve, Gustavito, es que yo voy a terminar mi carrera en la universidad y voy a dejar lo de Ginebra para que te quedés con eso, chévere que tal cosa”, claro, ya tres veces, esa vaina ya en mi cabeza, ya en mi cabeza, y yo, pero ¿cómo así?, hermano, tres veces lo mismo. ¿Usted sabe qué hacía yo cuando era el Festival?, yo hacía, todo el año ahorraba plata para venirme acá, a Ginebra, para venirme a ver el Festival a sentarme yo en la gradería, en los mejores palcos de allá, del coliseo, y de paso me llevaba 10, 15, 20 cds para mi casa, compraba cds acá (EMG) o los que le vendían allá (coliseo). Yo ahorraba esa plata para eso, entonces yo me puse a pensar y, yo ya había venido acá como acompañante y con trío, varias veces acá, y me están halando para allá, por algo será. Y yo de ahí no lo pensé, y le dije a mi mamá, ¿mamá, qué hago?, y me dijo mi mamá: “mijo, vea, échele cabeza, piense a ver”, y ella me dijo estas palabras, “lo único que yo le digo a usted es que cuando uno tiene algo fijo en la vida, uno se pega de eso fijo en la vida, y eso es muy importante

porque eso te respalda, y vos que ya tenés ahorita familia, pues te va a respaldar mucho más, aquí no sabemos dentro de cinco, cuatro o cinco años qué pase, si la situación puede ser igual; usted puede tener hoy un mes, 20-30 alumnos, otro mes puede tener cinco alumnos, cuatro alumnos y no va a ser lo mismo, allá va a ser una plata fija, mire a ver”, y yo quedé asustado; y yo le hice caso a mi mamá. Y me vine, con 500.000 pesos, con eso me vine yo a trabajar acá, ganándome mucho más allá (Cali), pero no lo hice tanto por eso si no porque yo voy a sacar más provecho de retroalimentarme y lo que pasaba en Cali es que uno se quedaba solamente haciendo la clase del diario, porque te llega un alumno y le enseñás lo mismo y te lega el otro y le enseñás lo mismo y no ves, uno que otro alumnito dice como que si, como que... entonces, lo único que me motivaba a mí era el grupo que yo tenía allá que era un grupo de niños y jóvenes y que yo lo tenía bien.

D.P-Profe, una pregunta, ¿aquí el movimiento musical, había mucha tertulia, aquí en Ginebra?

G.L-Cuando era Mono Núñez, si, tertulias por todo lado, y bueno, pues llego acá a Ginebra el día que.

D.P- ¿En qué año fue eso que usted llegó aquí a la Fundación?

G.L-Llego aquí en el año 1999, 14 de septiembre de 1999, tengo ya la hoja de vida la habían estudiado allá en Funmúsica, cuando eso era Funmmúsica, entonces yo llamé a la señora y me dijo: “yo no tengo nada que ver con eso, tenés que ir a Ginebra o esperar que te llamen de Ginebra a ver si te llaman”, cuando yo llego a Ginebra la oficina de Dalia era acá (lugar de la entrevista), entonces ella me llama a la casa y dijo que si podía ir, le dije que claro. Entonces yo me madrugo al otro día y llego acá muy temprano, y ella empieza a hacerme un recorrido por toda la Fundación. Y entonces me dice: “si usted quiere quédese ya”. Yo me quedé, no tenía ropa ni nada. Claro, yo por la noche me fui pa’ mi casa. Al otro día ya volví y ya duré viajando así

como 6 meses, hasta que ya me establecí en varios sitios y ya, empecé a trabajar, no fue del otro mundo que tenía que presentar muchas pruebas. Ella si me dijo que ya ha habido como cuatro hojas de vida, que ya las había estudiado, pero tenía muy buenas referencias mías y que le había gustado mi hoja de vida por lo que yo traía. Entonces, pues, me quedé acá, hermano, y me amañé, realmente empecé, digamos, el camino que debí haber escogido siempre, lo escogí tarde porque, de todas maneras, era lo que me llamaba a mí, y después en la cama yo me ponía a pensar, ¿si será, no será? porque es que son tres veces.

D.P-Claro, la vida, profe. Profe, yo tengo una pregunta, ¿lo de la Pre-orquesta cuándo nace o por qué nace la Pre-orquesta?

G.L-Bueno, cuando yo llego, pues para mí esto fue un choque grandísimo porque yo tenía mis alumnos, mis alumnos allá eran muy particulares y los grupos que tenía ya eran grupos establecidos, ya eran niños y jóvenes que tocaban ya; que yo ya los había formado y tenían específicamente una tarea, usted toca tiple, usted toca tambora, usted toca flauta, usted toca y ya los tenía a todos en cada uno. Cuando yo llego aquí, con el mismo currículo pedagógico que allá trabajaba, empiezo a ver que los grupos eran muy grandes, muchos niños, entonces eso para mí es un choque grandísimo porque empiezo a mirar cómo empezar a trabajar con tantos niños y con qué herramientas trabajar. Entonces, hermano, así empecé, eso no empezó con cuerdas si no que eso empezó fue con placas, con flautas, con panderos, ¿me entendés?, algo muy sencillo, pero era como el choque entre lo que yo tenía allá que ya era una cosa más elaborada, digamos, más nivel, y acá empezar de cero; y a cuadrar eso en los salones, porque ya me dieron, ya daba clase de guitarra, de tiple, pero ya después algo pasó y quedé en guitarra, “le toca guitarra”, entonces guitarra. Y llegó el momento en que no había ni guías ni profesores, entonces Dalia me dice, bueno, voy a contratar un profesor de Cali, de bandola, entonces, yo tenía tres días, to tenía

martes, miércoles y jueves. Yo le dije, Dalia, yo puedo venir los viernes, me dijo, cuádrelo y me dice. Le dije, si, hágale, entonces yo empiezo a dar bandola, yo empiezo, aquí el primer profesor de bandola fue Jairo Rincón, el de Medellín, y ahí es donde dejó semillitas como Diego (Diego Germán Gómez, del Trío de Ida y Vuelta), luego viene Octavio Orozco, y después de Octavio Orozco quedé yo. En ese trayecto de que quedé yo, es cuando ya le comento a Gustavo Sierra del trabajo y Gustavo Sierra viene en un momento en que la escuela se queda sin estudiantina, se queda sin profesor de orquesta de cuerdas, porque el profesor de banda era lucho. Entonces Gustavo Sierra viene y trabaja como un año, y él empieza, él fue el que, digamos, Gustavo Sierra fue el que nos trajo realmente el sonido que tenía la escuela de música, el sonido. Usted va a escuchar las grabaciones de Gustavo Sierra y ahí está el sonido de él, es el sonido grande, las bandolas bien tremoladitas y todo esto estos chicos se lo van a copiar, ¿de quién estoy hablando?, de Samuel (Samuel Ibarra), de José Fernando (Pacheco), de Julián (Julián Solano).

D.P-Claro.

G.L-Pero creo que más referente Samuel, Samuel tuvo más referente Gustavo Sierra y ahí él empieza a escuchar la música de él y los arreglos que eran tan brillantes. Gustavo Sierra no había estudiado orquestación, pero tenía mucho orden cuando cuadraba las voces y el hecho, de esto, es que hizo arreglos para cuartetos de voces, para cuarteto, tiene muchos arreglos, mucha música y muchos libros y textos de música colombiana. Él dejó un legado muy bonito, Gustavo Sierra fue un buen pedagogo, a Gustavo Sierra le debo el yo ser pedagogo. O sea, el yo ser músico se lo debo a otra cosa, pero el ser pedagogo se lo debo a Gustavo Sierra porque él me enseñó cómo enseñar, cómo transmitirle a la gente, cómo no saturar al estudiante, no cansarlo, no solamente me enseñó eso, si no también filosofía de la vida. Él fue un gran maestro, entonces, casi mi maestro, mi amigo, mi hermano, mi compañero, tuve grupo con él, tocamos juntos, hicimos dos

grabaciones, entonces, todos lo que te estoy hablando me marcaron, pero digamos que él, desde que estuve aquí en la escuela, todos los arreglos que yo he hecho, lo he hecho pensando en toda la pedagogía que él me enseñó. No le he copiado a él nada, lo que he hecho es retroalimentarme de eso y sobre eso que él me enseñó, construir lo que yo empecé acá. La Pre-orquesta nace, se llama primero Pre-estudiantina, entonces allí era muy tenaz porque era darle clase a los niños que llegaban desde cero, y era el mismo día que yo me veía con ellos 30, 40 y hasta 50 niños llegué a tener, decirles “usted, usted, usted, van a tocar guitarra; usted, usted, usted, van a tocar tiple; usted, usted, usted, van a tocar bandola”, ese mismo día, y si usted no venía ese día, ya le tocaba el que no iba; o sea, si había 15 bandolas, ya no cabían más bandolas ahí, no había capacidad para 16, si no que eran 15 bandolas, 20 tiples, 20 guitarras o 15 guitarras; entonces, era empezar a enseñarle a los niños sin tener ellos ni siquiera idea sobre qué es eso. Sobre eso, empezar a crear una Pre-orquesta que obviamente era mucho más demorado, ahora ya hay más facilidad porque tengo ayudantes, tengo las otras niñas que me están colaborando, entonces uno lo que haces es que ella ayuda en el ensamble y yo lo que hago es corregir cosas, tocar con ellos o dirigir; de hecho, a mi nunca me ha gustado dirigir, pero me tocó dirigir una vez, hice, no había quién. Gustavo Sierra se fue y eso (estudiantina) no quedo con nadie, Lucho (Luis Fernando Rivera) en su banda, cada profe en lo que estaba, Dalia Pazos en la parte pedagógica de lo que era el guitarrillo, en esa época no se tenía el guitarrillo con ellos si no que se enseñaba conjunto Orff y gramática, Dalia Conde en semillero, Dalia Pazos en semillero, yo en semillero, Luis Fernando en semillero, él también daba clases de semillero; hermano, aquí no había profesor de orquesta, entonces me tocó a mi, y ese me tocó a mi, claro, me tocó dirigir a Diego Germán, eso me llena muchísimo porque lo tuve ahí como compagino de bandola, que Diego Germán era el más aventajado en esa época de todos los chicos, a Oscar Agudelo estaba en esa época, fue

alumno de esa orquesta, estaba en esa época, a los muchachos de Cerrito, a Sebastián, el clarinetista.

D.P.-¿Cañas?

G.L-Eso, Cañas. Bueno, eran grupos numerosos, grupos numerosos y bueno, tocó en el coliseo, tocó en el coliseo, hermano, con fotos y todo eso, muy bonita, la experiencia fue muy linda. Pero el susto más verraco porque no lo había hecho nunca.

D.P- ¿Y por qué no siguió usted con el proceso?

G.L- Porque yo me di cuenta de que no quería dirigir, porque yo quería era, hacer arreglos, enseñar y tocar con los niños. Eso era lo que yo quería y estaba acostumbrado a hacer, ¿sí?, yo no me hayo parado al frente dirigiendo. Lo hago porque, pero no es lo mío.

D.P- Pero muy consciente de su parte, profe.

G.L- Claro, entonces ya tengo mucho tiempo para escribir y empiezo a hacer arreglos y arreglos, y ahí, en ese hacer de arreglos y arreglos, llega ApuesBuga con Lucho.

D.P- ¿ApuesBuga?

G.L- No sé si fueron cinco o seis versiones de ApuesBuga, era un concurso que hacía Gane, y nosotros, la Fundación, no éramos Fundación, todavía no, bueno. Gane, Apuestas Gane, patrocinaba un concurso con los hijos de las señoras que trabajaban en ese antes, que vendían chance. Entonces ellos iban allá, a ApuesBuga, y nosotros cada ocho días nos madrugábamos de aquí a las seis de la mañana para ir a allá, a enseñar con esos niños una o dos canciones que era lo que se. Entonces los niños decían, tal canción traje yo, a bueno, entonces nos llevábamos 50 canciones, tome 25 usted y tome 25 usted, y cada uno para su computador y con su grabadora, a escuchar música y empezar a escribir los arreglos, ahí están los arreglos. Todo eso lo hicimos con Lucho, esa es otra cosa que no había hecho, o sea, yo claro, de eso, coger el disco, porque en

esa época no se encontraba en internet ni nada de esa vaina, era coger el disco, ponerlo, escribir la melodía y haga el arreglo para saxofón, para clarinete, para percusión, para piano; hasta Pablo fue con nosotros. Él fue a uno o a dos, no recuerdo, Solano, Pacheco alcanzó a ir con nosotros, los muchachos, todos, Diego Germán, Samuel, todos ellos fueron a tocar con nosotros a ApuesBuga, entonces esa es otra de la parte pedagógica que allí fue cuando nosotros dos nos venimos a encontrar acá, que yo vi que Lucho también le gustaba mucho, entonces yo empiezo a buscar de cancioneros y empiezo a hacer mis cosas, yo empiezo a hacer, de hecho, muchas cositas que he hecho en el transcurso de mi vida, he hecho en el transcurso de su estadía por acá, es hacer arreglos pensando en la Pre-orquesta.

D.P- ¿Entonces la Pre-orquesta nace?, el profesor lucho toma la Orquesta porque usted no se sentía muy bien en ella, ¿no es cierto?, bueno, en ese tiempo era estudiantina, después se crea la Pre-estudiantina y después pasa a llamarse la estudiantina Orquesta de cuerdas y después pasa a llamarse la Pre-orquesta.

G.L-La Pre-orquesta es lo mismo que la Pre-estudiantina, en esa época le llamaba estudiantina, pero era una orquesta también porque Lucho hace arreglos para clarinete, para, hay flautas, creo que él le metió trompetas, no recuerdo muy bien.

D.P-Entonces, ¿cómo se hizo ese proceso de Pre-estudiantina o Pre-orquesta, se piensan arreglos para los niños, son creaciones de usted mismo o son repertorios que usted adapta?

G.L-Las dos cosas, inicialmente hice muchas cosas para ellos, pensando en facilitarles. De hecho, hice una serie de ejercicios, se llama Serie de Ejercicios Didácticos, que esto ya se lo mostré a Diego Germán y a Diego Germán le pareció muy chévere, que es coger la bandola con cuerdas al aire, todas las cuerdas al aire y crear melodías con cuerdas al aire; entonces, con estas

cuerdas al aire, se empiezan a meter armonías en el tiple y en la guitarra, con posiciones primarias.

D.P- ¿y eso está documentado?, profe.

G.L-Eso está escrito, no, documentado no, está escrito los arreglos, todo eso lo tengo. Usted me dice, “necesito esa partitura”, yo se la paso, pero que yo haya escrito eso así, digamos, teóricamente, no.

D.P- ¿No está academizado ni nada?

G.L-No, teóricamente no, están los arreglos, todo está, tiene una secuencia, todo tiene una secuencia. El último que hice lo estoy montando con los niños, se llama “Los Pajaritos Vuelan” y muy bonito, porque está con la escala de La mayor en primera posición, y luego en segunda posición, entonces la toca la guitarra, la toca la bandola y el tiple hace la segunda arriba, superpuesta; y un bajo. Eso mismo sirve para placas, el mismo bajo sirve para contrabajo, inicialmente se toca arreglos hasta tres bandolas, pero luego no me quise complicar. Tres bandolas era muy complicado porque a veces el número de estudiantes no era el que yo quería, entonces, era más fácil dos bandolas. Primer y segunda bandola, primer y segundo tiple, hice varios arreglos así, hice varios arreglos. Hay un arreglo de Luis A. Calvo que lo tocamos, Malvaloca lo hice yo.

D.P- ¿Todo el tiempo en la escuela usted hizo arreglos y todo esto?

G.L-Claro, claro, claro.

D.P-Profe, creo que tengo información muy valiosa. Yo creo que podríamos dejar la entrevista hasta ahí y voy a preguntarle unas cositas de los arreglos que me parece muy interesante. Profe muchas gracias.

G.L-Con gusto, miijo.

Anexo 4. Autorización de imágenes recolectadas en la EMG.



LA SUSCRITA DIRECTORA Y REPRESENTANTE LEGAL
DE LA FUNDACIÓN CANTO POR LA VIDA

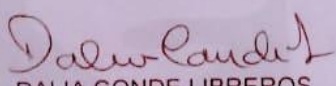
NIT 815.003.730 – 9

AUTORIZA A:

David Stiven Patiño Gómez, identificado con cédula de ciudadanía No. 1.112.967.685, para que utilice las imágenes recolectadas en la Escuela de Música de Ginebra como referente visual para la descripción del proceso en cuerdas pulsadas.

Para constancia se firma en Ginebra a los 12 días del mes de diciembre de 2018.

Atentamente,


DALIA CONDE LIBREROS
Directora Ejecutiva

Cra. 18. No. 5 - 49 Ginebra - Valle del Cauca - Colombia
Teléfonos: (092) 256 1659 / 256 2118
info@cantoporlavida.org / www.cantoporlavida.org