

**PINCELADAS MUSICALES A LA COLOMBIANA:
Material de Apoyo para Profesores en Iniciación Musical, Basado en Ritmos
Populares y Tradicionales.**

**Bunde del Pacífico Sur, Bambuco fiestero del Tolima, Cumbia Cantada y
Contradanza del Pacífico Norte.
De Costa a Costa.**



MIGUEL ÁNGEL VÉLEZ CASTAÑEDA

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS

ESCUELA DE MÚSICA

CALI - COLOMBIA 2025

**PINCELADAS MUSICALES A LA COLOMBIANA:
Material de Apoyo para Profesores en Iniciación Musical, Basado en Ritmos
Populares y Tradicionales.**

**Bunde del Pacífico Sur, Bambuco fiestero del Tolima, Cumbia Cantada y
Contradanza del Pacífico Norte.
De Costa a Costa.**

MIGUEL ÁNGEL VÉLEZ CASTAÑEDA

Trabajo de grado para optar al título de: Licenciado en Música.

Directora: ANDREA NAVARRO PATIÑO

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS

ESCUELA DE MÚSICA

CALI- COLOMBIA 2025

Agradecimientos

Agradezco a mi padre por darme la vocación como músico, a mi mamá por dar su vida por mi educación, a mi hermano por darme entusiasmo para continuar por este camino del arte, a mi abuela, a mis tíos por ser un apoyo incondicional en todos mis procesos, agradezco a Natura por su constante motivación para llevar a cabo esta monografía, a la maestra Natalia Puerta por darme otra perspectiva del quehacer pedagógico, a la maestra Andrea Navarro por su paciencia y guía, y a mí mismo por no desfallecer ante el constante desafío de la vida.

Resumen

La música popular y tradicional colombiana representa un elemento crucial en los procesos culturales y sociales, actuando como un puente para el diálogo entre comunidades y la construcción de identidad. Esta investigación, basada en la experiencia del autor como músico y director del semillero de música del grupo folclórico Carmen López de la Universidad del Valle, explora la integración de cuatro ritmos tradicionales específicos: el bunde del Pacífico Sur, la cumbia cantada, la contradanza del Pacífico Norte y el bambuco fiestero del Tolima en la educación musical inicial. El trabajo se estructura en tres capítulos: el primero examina la importancia histórica de la música popular y tradicional en la enseñanza musical; el segundo analiza la trayectoria del grupo Carmen López y su impacto en la preservación del folclor colombiano; y el tercero presenta cuatro secuencias didácticas detalladas como material de apoyo para profesores de iniciación musical.

El objetivo principal de esta investigación es desarrollar herramientas pedagógicas que integren las tradiciones musicales colombianas en la formación musical inicial. Este enfoque reconoce que las expresiones musicales populares y tradicionales no solo transmiten valores culturales fundamentales, sino que también proporcionan bases musicales fundamentales, facilitando así la preservación del patrimonio cultural mientras se construyen las bases técnicas necesarias para el desarrollo musical de los estudiantes.

Palabras clave: música tradicional, educación musical inicial, ritmos colombianos, cultura, pedagogía

Abstract

Colombian traditional music plays a pivotal role in cultural and social processes, serving as a conduit for dialogue between communities and the construction of identity. This research, based on the author's experience as a musician and director of the folkloric group Carmen López of the Universidad del Valle, examines the integration of four specific traditional rhythms—the bunde of the South Pacific, the cumbia cantada, the contradanza of the North Pacific and the bambuco fiestero of Tolima—in early music education. The work is structured in three chapters. The first examines the historical importance of popular and traditional music in music education. The second analyses the trajectory of the Carmen López group and its impact on the preservation of Colombian folklore. The third presents four detailed didactic sequences as support material for teachers of music initiation.

The main objective of this research is to develop pedagogical tools that integrate Colombian musical traditions into initial music education. This approach acknowledges that traditional musical expressions not only disseminate fundamental cultural values, but also provide key sonic elements such as pitch, duration, intensity and timbre, thus facilitating the preservation of cultural heritage while establishing the technical foundations essential for students' musical development.

Keywords: traditional music, initial music education, Colombian rhythms, culture, pedagogy

Índice

Introducción	7
1. Capítulo 1: Música Popular y Tradicional en la Educación Musical	11
1.1 Pedagogía musical: Impactos de la Música en la Socialización, el Desarrollo Cognitivo y la Aprehensión de Cultura.	11
1.2 La Importancia de las Músicas Populares y Tradicionales en la Socialización, la Enseñanza Musical, la Educación y la Interculturalidad.	16
1.3 Ritmos Aplicados en las Secuencias.	20
Bunde (Pacífico Sur)	20
Cumbia (Caribe)	22
Contradanza (Pacífico Norte)	23
Bambuco Fiestero (Tolima Grande)	25
2. Capítulo 2: El Grupo Carmen López y Su Impacto en la Preservación del Folclor Colombiano	27
Fundación	27
Reconocimiento	28
Dirección del Maestro Emerson Castañeda	29
Montajes	30
2.1 Participaciones Nacionales	35
2.2 Participaciones Internacionales	37
2.3 Entrevistas	44
2.3.1 Entrevista a Diego Mayor Ibarra	44
2.4 Entrevista a Yahaira Mina	52
3. Capítulo 3: Material de Apoyo para Profesores de Iniciación Musical	72
3.1 Secuencia 1 - Sesión 1	72
Secuencia	74
3.2 Secuencia 2 – Sesión 2	76
Secuencia:	79
3.3 Secuencia 3 – Sesión 3	81
Secuencia:	84
3.4 Secuencia 4 – Sesión 4	86
Secuencia:	90
3.5 Memorias del Proceso de Aprendizaje en el Semillero Carmen López, 2024.	92
3.6 Entrevista Camilo José López	92
Conclusiones	103
Referencias	105

Índice de Figuras

Figura 1. Fragmento de la partitura “San Antonio”, canción popular del litoral pacífico	73
Figura 2. Fragmento de la partitura de “El Alegre Pescador” de José Benito Barros	78
Figura 3. Fragmento partitura “La Contradanza” de autoría anónima	83
Figura 4. Fragmento de partitura “San Pedro en el Espinal” con arreglo para trompeta en Bb por Walker Trujillo	88

Índice de Imágenes

Imagen 1. El grupo de Danzas Folclóricas Carmen López en su gira por Rusia, 2021.	29
Imagen 2. Fotografía de la danza San Pedro en el Espinal, interpretada por el GDF Carmen López en la Loma de la Cruz, Cali, Colombia.	31
Imagen 3. Fotografía de la danza del Currulao, interpretada por el GDF Carmen López.	32
Imagen 4. Fotografía de la danza Cumbia, interpretada por el GDF Carmen López en la Universidad del Valle, celebrando el mes de la cultura china en Cali, Colombia.	33
Imagen 5. Fotografía del GDF Carmen López en el auditorio 5 de la Universidad del Valle, Cali, Colombia.	34
Imagen 6. Fotografía del matrimonio guambiano interpretado por el GDF Carmen López en el auditorio 4 de la Universidad del Valle, Cali, Colombia.	35
Imagen 7. Entrevista con Diego Mayor Ibarra en el Teatro Jorge Issacs, Cali. 17 de oct de 2024.	45
Imagen 8. Entrevista con Yahaira Mina, en la Escuela de Música Desepaz, Cali. 02 de nov de 2024	52
Imagen 9. Integrantes del Semillero Musical Carmen López. Año 2024.	91
Imagen 10. Entrevista con Camilo José López, en la Universidad del Valle, Cali. 14 nov de 2024.	93

Introducción

Las tradiciones musicales son pilares que mantienen las experiencias que fundamentan los procesos culturales, así como sociales, ya que acercan a las comunidades al reconocimiento de diferentes marcos temporales, espaciales e indagan en la diversidad, de esta manera, alimenta el diálogo y la convivencia basada en el respeto de las otras. Partiendo de la unión de la tradición con la educación, no como un proceso formativo netamente académico, sino como todo lo que el sujeto aprende en su devenir; se tiene en cuenta que los acontecimientos culturales se vinculan a contextos que permiten entender y comprender los sentidos de la vida en comunidad (Ulloa, 1992; Triana, 2012). Por ejemplo, los procesos de educación de la música tradicional en Colombia, llámense banda, coros, orquesta, ensamble, lugares en los cuales los profesores son a la vez directores, arreglistas, compositores y muchas veces psicólogos, se nutren de diferentes recursos pedagógicos para responder a las necesidades de sus estudiantes. Para esto utilizan metodologías que ya son pilares en la formación musical, pero también, otras alternativas que van de la mano con el contexto social y cultural; de aquí la importancia de una formación musical en nuestra sociedad, ya que al trascender la visión de que la música solo funciona como una alternativa de entretenimiento, logra convertirse en una herramienta de construcción de ciudadanía y enriquecimiento de tejido social, especialmente en los jóvenes, como lo evidencia Philip Tagg, musicólogo, escritor y educador británico, que desde 1966 recalca que el interés de los alumnos por la música supera lo estrictamente musical, ya que la define no sólo como un gusto sino también un elemento presente en muchos aspectos de su vida, como la relación con sus compañeros, una vía para expresar sus sentimientos y personalidad, un espacio donde desahogarse (Flores 2008), siendo la música un espacio que

se vinculan con los proyectos de vida, los mundos afectivos y las identidades culturales de los pueblos (Gomez Wilches, 2015).

Las afinaciones, timbres, escalas, ritmos, estéticas y nomenclaturas propias de la enseñanza profesional musical no son universales ni neutras, ya que nacieron en sistemas culturales y tiempos históricos específicos, como han nacido todas las expresiones artísticas y musicales en el mundo. De esta manera, un proceso de iniciación musical que utilice elementos de expresiones vinculadas con nuestro ámbito cultural, además de tener una garantía de éxito entre la población, goza de bases sólidas en términos sonoros (altura, duración, intensidad, timbre), para fundamentar una iniciación musical que garantiza tener los fundamentos necesarios para seguir desempeñándose en la música y ahondando en su estudio. Debido a este planteamiento surge la pregunta: ¿es posible crear unas secuencias didácticas con fundamentos básicos en el estudio de la música, para que profesores en iniciación musical puedan utilizar ritmos populares tradicionales, como el bunde del pacífico sur, la cumbia cantada, la contradanza del pacífico norte y el bambuco fiestero del Tolima?

Para responder a esto se plantea el siguiente objetivo general: realizar unas secuencias didácticas para profesores de iniciación musical que quieran utilizar ritmos populares tradicionales, como el bunde del pacífico Sur, la cumbia cantada, el bambuco fiestero del Tolima y la contradanza del pacífico Norte, dentro de su pedagogía, de esta manera cultivar la práctica musical y motivar su divulgación dentro del contexto social. Se entiende por música tradicional el desarrollo de una sonoridad con la que una comunidad o territorio en específico se sienten identificado, la cual surge de la aprehensión de estos sonidos culturalmente esparcidos por el territorio, y músicas populares son las expresiones

que gozan de una alta aceptación por la comunidad y es difundida de forma masiva por medios de comunicación (Valencia Valencia, 2009). En este caso se mezclan los dos términos, ya que los ritmos aquí trabajados tienen un arraigo en los territorios, pero también han gozado de gran popularidad durante muchos años, estos ritmos son el bunde del pacífico sur, la cumbia cantada, la contradanza del pacífico norte y el bambuco fiestero del Tolima. Los ritmos se escogieron acorde con el proceso de iniciación musical y el repertorio que maneja el grupo focal, más adelante haremos una visualización de cada ritmo específicamente. Esta búsqueda surge de la curiosidad alimentada durante años de convivencia en torno al folclor colombiano, en el que su autor se ha involucrado compartiendo desde la música y la danza las expresiones más emblemáticas de su país; logrando captar la esencia no solo desde lo artístico sino también desde las funciones sociales que el arte desempeña en cada territorio. De esta manera ha logrado representar al país mostrando fielmente sus tradiciones alrededor de 3 continentes, logrando reconocimientos con el grupo folclórico de música y danza Carmen López, que es donde desempeña su trabajo, como los ganadores por Colombia para representar al país en la World folcloriada 2021, los olímpicos del folclor celebrado cada cuatro años, esta vez en la ciudad de Ufá, Rusia. En la actualidad dirige el semillero de músicos del Carmen López, proceso de formación en el que se preparan a los jóvenes interesados en la tradición, con talleres semanales en los que se presenta cada conjunto tradicional que hace parte del diverso repertorio musical que se encuentra en el grupo, buscando la afinidad de cada uno por las cuerdas, vientos, percusiones o desarrollo vocal dentro de las prácticas folclóricas.

El material presentado en este trabajo se realizó a partir de los talleres realizados a este grupo de jóvenes. Esta investigación se realizará de forma cualitativa organizada por 3

capítulos con tres objetivos específicos de la siguiente manera; en el primer capítulo de este documento se plantea el objetivo uno, que es investigar históricamente la importancia de la música popular y tradicional en la enseñanza musical, no como la única forma de llegar al conocimiento, pero sí como un complemento a los cánones ya establecidos. En el segundo objetivo es realizar una reseña del grupo Carmen López y su impacto en la preservación del folclor colombiano, este es un ensamble de música y danza emblema de la universidad y estandarte de la danza folclórica a nivel nacional, el cual tiene 56 años de vida artística llevando el folclor colombiano por todo el mundo, grupo en el que el autor de esta investigación ha tenido la oportunidad de participar desde hace 7 años como músico y director del semillero de música, cuyo objetivo es preparar a los nuevos integrantes para que se nutran del repertorio del grupo y puedan ascender al grupo representativo. El tercer objetivo es realizar un material de apoyo basado en ritmos populares tradicionales para profesores de iniciación musical, mediante cuatro secuencias didácticas escritas a detalle basada exclusivamente en ritmos folclóricos apoyado en la bibliografía estudiada y el trabajo de campo realizado.

1. Capítulo 1: Música Popular y Tradicional en la Educación Musical

1.1 Pedagogía Musical: Impactos de la Música en la Socialización, el Desarrollo Cognitivo y la Aprehensión de Cultura.

El arte que nos convoca juega un papel fundamental en la educación de las personas, pues esta: “...Es un elemento de singular importancia en la estimulación de la inteligencia y las facultades del ser humano como la capacidad creadora, de memorizar y recordar, la motivación cognitiva y el desarrollo de habilidades matemáticas, lectoras, de escritura y del lenguaje verbal; [así mismo] también contribuye al enriquecimiento del espíritu, [por lo que] repercute positivamente en la formación integral de la personalidad del sujeto” (Miñan Aguacondo & Espinoza Freire, 2020, p. 455). Es importante comenzar resaltando este hecho, pues así se logra dimensionar la importancia que la música tiene no solamente a nivel de gozo y contemplación, sino a nivel espiritual, cultural y social. Por lo tanto, se entiende que

La educación musical interviene directamente en las competencias educativas fundamentales y va más allá del mero adiestramiento musical, ya que colabora en la formación integral del alumnado potenciando las facultades psicológicas, sociológicas, psicomotoras e intelectuales. La enseñanza de la música ayuda en el desarrollo de la competencia para aprender a aprender, ya que potencia capacidades y destrezas fundamentales para el aprendizaje como es la atención, la concentración y la memoria, a la vez que también desarrolla el análisis y el sentido del orden. (Peña Franco, 2014, p. 2)

En esa medida, la música ya no solo es una disciplina encaminada a aquellos con capacidades o talentos musicales, sino que puede ampliarse a todos los integrantes de un aula de clase. Esta distinción sugiere que

La escuela debe ofrecer al alumno la oportunidad de adquirir estos conocimientos y experiencias, puesto que la música es un elemento educativo, el cual afecta al desarrollo de determinadas capacidades físicas y psíquicas del alumno, y le aporta herramientas para que se realice como ser humano, en un contexto social y cultural concreto. (Peña Franco, 2014, p. 3)

Así mismo,

La música tiene muchos beneficios, además de formar personas capaces de mejorar la precisión en lo que a los sonidos se refiere, [pues también ayuda a] crear personas sensibles, conscientes de su entorno y autónomas, debido a la perseverancia, la paciencia y la responsabilidad que se requiere en el proceso musical. (Boada Corredera et al., 2016, p. 2)

Teniendo en cuenta lo anterior, la pedagogía musical

Comprende la aplicación de la música a los procesos de enseñanza e instrucción a través de la experimentación auditiva, vocal e instrumental, así como su comprensión e interpretación; en consecuencia, ésta requiere de una didáctica sistemática y reflexiva que puede ser puesta en práctica como especialidad o articulada a las demás disciplinas, especialmente en el nivel inicial, haciendo que los aprendizajes sean más fáciles y divertidos. (Miñan Aguacondo & Espinoza Freire, 2020, p. 455)

Así mismo, la pedagogía musical es fundamental para lograr resultados en la enseñanza e interacción con la música, pues dicha pedagogía

Constituye un proceso de formación teórico-práctico, por su forma de enseñanza instruccional y su aplicación, reflexionando acerca del significado de la música y el efecto que tiene en los escuchas e intérpretes, llevada a cabo no solamente en contextos independientes, sino también en el escolar, centrando las tareas al conocimiento, la comprensión, experimentación y la capacidad interpretativa de los estudiantes. (Miñan Aguacondo & Espinoza Freire, 2020, p. 455)

Por lo tanto, resumiendo,

La pedagogía musical es una herramienta fundamental para desarrollar la motivación intrínseca en los jóvenes, que los impulsa a desear fervientemente ser partícipes del proceso de aprendizaje, incursionando al entorno de la música con acciones espontáneas que produzcan sonidos rítmicos y melodías agradables. (Miñan Aguacondo & Espinoza Freire, 2020, p. 460)

Ahora bien, teniendo en cuenta que el propósito de este trabajo es utilizar la música popular y tradicional como un elemento pedagógico e identitario, se debe resaltar su importancia en la transmisión de saberes, pues “las distintas culturas han logrado crear maravillosas manifestaciones de su propia identidad a través de melodías, ritmos y canciones que, sin duda, representan un elemento fundamental en el desarrollo de nuestras sociedades a lo largo de la historia” (Maestro, 2020, p. 1). Esto invita a que la enseñanza de la música no esté alejada del mismo contexto sociocultural y simbólico de los alumnos, pues

La música étnica, folclórica o tradicional es una fuente fundamental e inagotable para el conocimiento de las distintas culturas y para su desarrollo. Su aplicación didáctica es innegable. Por un lado, parte del entorno próximo al joven: pueblo, comunidad; y por otro, les facilita el acercamiento a los conocimientos de la propia cultura y de otras, pudiendo aprender a través de este, a respetar y valorar la cultura propia y las diferentes” (De los Ríos, s.f., p. 1)

De esta manera, el quehacer musical facilita el proceso de interculturalidad, pues esta

Se puede trabajar con la música a través de todos sus elementos, como la canción, la danza, el ritmo, los instrumentos. Educar a través de la interculturalidad significa enseñar a los estudiantes puntos de vista no racistas, favoreciendo un clima de paz y potenciando conductas tolerantes y respetuosas. La educación musical es un magnífico medio para conocernos a nosotros mismos, para potenciar y mejorar las relaciones con los demás y con el entorno más próximo. (Botella Nicolás et al., 2015, p. 1)

Además, al ser intercultural, la música no solamente abre la puerta a reconocerse y reconocer a los demás, sino que invita a encontrar esos sonidos comunes, las distintas formas de usar un instrumento, y las herencias musicales e identitarias que guarda cada género y ritmo. Por supuesto, llegados a este punto, queda claro que la música tiene un valor cognitivo, psicosocial y cultural muy importante y que, en la medida que se use una buena estrategia lúdico/pedagógica estos resultados aportarán no solo al desarrollo intelectual y cerebral, sino también valores sociales fundamentales como el respeto, la

confianza, la disciplina, entre otros. Siguiendo esta línea es importante resaltar la relevancia que la música juega en este proceso de socialización, pues esta

Le permite primero al bebé y luego al niño aprender a entrar en relación con los demás y a sentirse bien en su compañía, lo que Bruno Bettelheim llamó “la lucha por el significado”, en tanto se instruye al niño a conocer tanto la pertenencia de él como individuo y como ser social. (Marín Hernández, 2011, p. 1)

Así mismo, la música puede llegar a tener un papel protagónico en las nuevas luchas contra el racismo, la homofobia, el machismo, etc., en la medida que la educación musical puede develar cómo estos prejuicios e injusticias están desconociendo o marginando a los actores y promotores de ciertos ritmos, ideas, sonidos, voces. Con todo este contexto es claro que los ritmos tradicionales y populares pueden llegar a ser transversales a toda la discusión, pues no solamente aportan al desarrollo cognitivo, intelectual y motriz de los alumnos, sino que, debido a sus raíces africanas, indígenas y así como su herencia instrumental europea, termina recogiendo valores pluriétnicos y transculturales que pueden ayudar a crear puentes identitarios, de respeto y de paz. Esto es algo a apreciar fuertemente, pues “la negación y la mala gestión de nuestra diversidad debe ser considerada como una de las causas para que Colombia se haya convertido en una sociedad de violencias y exclusiones.” (Benavides, 2015, p. 1). Así mismo, al ser estas músicas y ritmos las que conforman la cotidianidad del pueblo colombiano, la pedagogía musical que venga de ella tendrá, al mismo tiempo, una fuerte relación en los alumnos con su familia, su vida social por fuera de la escuela y en general el entorno en el que él vive, genera recuerdos, nostalgias, sufrimientos, experiencias de vida.

Finalmente, la importancia de la música es innegable, pues un buen acercamiento a esta, así como herramientas pedagógicas óptimas, pueden generar a su vez resultados de gran impacto, como la trasmisión de valores, la herencia de símbolos culturales e identitarios, el desarrollo cognitivo y psicosocial, así como el reconocimiento de la diversidad étnica, de género y de historias que la construyen.

1.2 La Importancia de las Músicas Populares y Tradicionales en la Socialización, la Enseñanza Musical, la Educación y la Interculturalidad.

Se debe tener en cuenta que la música popular y tradicional colombiana puede ser una herramienta fundamental en la construcción ya no solo de una pedagogía musical, sino también en la aprehensión y comprensión de la historia colombiana, en la medida que, la música popular está íntimamente relacionada con la familia, las costumbres, los sentimientos, las aspiraciones, la sensibilidad y el relacionamiento de los colombianos. Así mismo, el entender y revalorar la música tradicional y popular es fundamental, pues esta desde la aparición de expresiones musicales autóctonas, como el bambuco, el porro, la juga, la cumbia, etc., siempre fue considerada vulgar, en contraste con la música clásica europea. De esta manera,

Entre 1837 y 1890 aparecen los primeros compositores de música popular, pero a finales del siglo XIX era mal visto por la alta sociedad interpretar o escuchar este tipo de música pues se consideraba “vulgar”. A muchos de los estudiados o escritores que decidían interpretar alguna canción popular les daba vergüenza, lo que hizo que este tipo de música se ocultara y quedara sólo como expresión de las clases bajas en ambientes de cantina, tienda y fiestas de pueblo” (Gamboa Mora, 2016, p. 34)

Este prejuicio a las músicas populares y tradicionales es algo que ha llegado hasta nuestros tiempos. No obstante, existen proyectos que han intentado romper con esta desvalorización. Así mismo, cabe resaltar que, en las primeras décadas del siglo XX, la aparición de artistas como Pedro Morales Pino jugaron un papel esencial en el estatus de la música popular colombiana, pues él fue el primero en llevar el pentagrama a los sonidos nacionales como el bambuco. Algunos de los nombres importantes para estos ritmos son: José Morales, Pedro Ramos, Arnulfo Briceño.

Un factor común en estos tres compositores, factor que indudablemente tuvo influencia en la elaboración de sus canciones y en su vida, es el hecho de que eran personajes humildes, hijos de campesinos, personas que habían vivido con muchas carencias, pero que sin embargo lo que los motivó y catapultó a la fama fueron sus ganas de crecer, de estudiar, de dar a conocer las condiciones en las que no solamente se encontraban ellos sino lo que veían a su alrededor, una realidad colombiana llena de injusticias, dificultades y desigualdades que de una u otra manera debían de darse a conocer como demanda social, lo que llevó a que estos maestros tuviesen varios problemas, dificultades o limitantes a la hora de publicar sus canciones” (Gamboa Mora, 2016, p. 40)

Algunos de los ritmos populares y tradicionales que sufrieron un destino similar fueron la cumbia, el vallenato y la carranga. Por lo tanto,

En ese asentamiento de expresiones artísticas, la escuela como espacio social por excelencia, debe considerar la fuerza de la tradición y la enseñanza de ritmos con la finalidad de rescatar, preservar y registrar las músicas tradicionales, además de

promover el disfrute, conocimiento y reconocimiento espiritual y de la identidad de los miembros de las comunidades escolares. En la escuela esa interculturalidad, entendida como el diálogo entre culturas, puede darse a través de reconocer esos saberes que existen en el aula, y al poder llevarlos a dialogar, realmente podemos reconocernos y entendernos desde nuestra cultura. Es así como estudiantes y maestros alcanzarán una visión de su propio mundo enriquecido por la herencia cultural musical, al tiempo que se reconocen en su proceso de subjetivación. (Bastidas Yela, 2020, p. 2)

Queda claro, entonces, que la música tradicional y popular tiene no sólo un carácter identitario, sino que, al ser Colombia un país con tantas herencias (europea, afro, indígena, etc.) es capaz de construir puentes de entendimiento entre los distintos sentires, ritmos y formas de vivir en comunidad. Así mismo,

A pesar de las dificultades que entraña el cambio cultural, es precisamente en esa necesidad donde radica la importancia de buscar espacios de interacción y comunicación entre todos los participantes del proceso de enseñanza y aprendizaje, con el fin de transformar la escuela en un lugar más inclusivo. (Pérez-Aldeguer, 2014, p. 1)

Esto se traduce, a su vez, en una apuesta ya no solo por darle un estatus pedagógico a la música tradicional y popular, sino de generar una conciencia clara de la interculturalidad que subyace a estos ritmos. Por supuesto, lo más importante en este proceso es identificar y reconocer las raíces de los sonidos, así como la historia particular de los pueblos que los construyen. Esto significa que

La adquisición de la competencia intercultural en el ámbito educativo se plantea como un reto para la convivencia, y por ello es condición necesaria la búsqueda de espacios comunes de interacción y comunicación entre los diferentes agentes implicados en el proceso de enseñanza-aprendizaje. (Pérez-Aldeguer, 2014, p. 1)

Por otra parte,

Ya centrados en las cualidades que la música posee para el desarrollo de la competencia intercultural se observa que, mediante el conocimiento de otras culturas se desarrolla lo que se denomina imaginación narrativa, la cual es la capacidad de pensar cómo sería estar en el lugar de otra persona, es decir, la empatía, que sólo puede ser desarrollada desde la socialización. (Pérez-Aldeguer, 2014, p. 1)

Retomando el carácter social de la música popular y tradicional, se puede subrayar la fuerte influencia que estos ritmos tienen en el imaginario colectivo, en la historia individual y subjetiva. Esto es así debido a que estos sonidos están constantemente presentes en la sociedad, por medio de fiestas, cantinas, antros, reuniones familiares y de amigos, etc. Así mismo, la música popular y tradicional no solo representan un momento de esparcimiento, sino que se encuentran en los sentimientos, memorias e historia de los individuos. Por lo tanto, un bambuco viejo, un porro chocoano, una cumbia, un vallenato, ya no solo representan una canción, un sonido de una región, sino que puede ser el recuerdo familiar, la historia de amor, los momentos tristes, alegres, nostálgicos de cada uno. Así mismo, la música popular siempre se ha caracterizado por ser la expresión del pueblo. Es decir, por representar los sentires, ideas políticas, culturales, de relacionamiento y demás de sus escuchas.

La tercera acepción de la RAE en la definición del término identidad se refiere a ésta como la conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás. Por lo tanto, y de acuerdo con Woodside, la música popular adquiere nuevos significados que ayudan a crear dicha identidad, así como una memoria colectiva. (Pérez-Aldeguer, 2014, p. 1)

En el caso de la pedagogía musical inherente a este trabajo, se debe comenzar reforzando la idea de que la música popular y tradicional colombiana puede llegar a tener una fuerte carga lúdica, que no solo convertirá las clases de música en algo más lúdico, sino que, además, logrará enseñar y permitir la interiorización de teoría musical por medio de sonidos ampliamente conocidos y referenciados por los alumnos. Así mismo, la revalorización de este ritmo permitirá también que los alumnos trasciendan la visión de que la música popular y tradicional es algo sin valor o que de ella no se puede aprender.

1.3 Ritmos Aplicados en las Secuencias.

Bunde (pacífico sur)

El Bunde, es un aire que se encuentra en el pacífico sur colombiano, está relacionado en el Norte del Cauca y en el sur del Valle con la ceremonia lúdica de cantos y baile que se le realiza a un niño menor de 7 años que recién ha fallecido, y en el resto de la costa pacífica con rituales de adoración a santos patronos, pero de mayor manera al niño Dios y a la Virgen María, esto ocurre en torno a un momento en el que dos emociones se encuentran, la alegría y la tristeza, ya que es una celebración en la que adultos y niños bailan con pañuelos, realizan rondas y juegos por la muerte de un niño, que según la creencia va directamente al cielo por ser aún un angelito, según Abadía (1983) cuando los

cantos no se interpretan de manera lúdica para la ceremonia por la muerte de un niño, sino para la ceremonia de un adulto se le denomina “chigualo”, esta definición puede variar en algunos territorios como es común en los saberes ancestrales, una figura fundamental es la madrina del niño, quien se encarga de repartir bebida y oficializar la celebración, además de adornar al niño ya que existe la creencia que es por ella que el niño recién fallecido va a interceder en el más allá. Otras figuras dentro del ritual son las cantadoras y arrulladores quienes a ritmo del cununo hacen el llamado para que lleguen los invitados con comida, velas, tabaco y adornos, también encontramos a las “lloranderas o plañideras” mujeres contratadas para esbozar con lagrimas el acontecimiento fúnebre y la bruja que se encarga de limpiar la casa con café quemado. El ritual avanza cargado de libaciones, cantos y danzas transformando el duelo en un ambiente de embriaguez, teniendo en cuenta que para ellos es una celebración en la que la criatura inocente se transforma en angel y se consagra su entrada a la eternidad, simbolizada, según Abadía (1983), en una caja en la que se encuentra el niño, suspendida en medio de dos mástiles y accionada por una cuerda que impulsa el feretro semejando la consagración a un ser celestial que vuela por los aires.

El bunde viene de la voz “Wunde” que se remonta a tonadas, bailes y cantos propios de Sierra Leona, país de África occidental, de esta manera podemos ver el sincretismo que ocurre entre las raíces africanas y la religión católica española presente en estos territorios. Tradicionalmente es un ritmo de canto femenino de tipo responsorial y se interpreta con el conjunto de marimba; fue escogido por ser un ritmo que facilita entender el pulso y los acentos dentro de una canción debido a su carácter binario, para lograr de esta manera interiorizar dentro del ritmo musical el concepto de la pulsación. Además, por tener elementos lúdicos y rondas en muchas de sus canciones como; el “chocolate”, el “punto”, el

“trapicherito””, el “floron, la “pelusa”, “jugar con mi tía”, “adiós tía coti”, el “laurel”, etc., es perfecto para la iniciación musical que se busca en este material didáctico.

Cumbia (Caribe)

La cumbia como fenómeno cultural es conocida a nivel mundial y es un término con el que identifican a Colombia desde hace mucho tiempo, no obstante, por cumbia podemos encontrar, según Ochoa (2016), diferentes acepciones del término, por ejemplo, como baile o práctica, la cual se refiere más al ritual cultural que ocurre alrededor de una plaza donde se toca cumbia, esto recalca su origen rural que se ve reflejado en los conjuntos musicales que interpretan cumbia, inicialmente en el conjunto de gaita, luego el conjunto de flauta de millo donde la cumbia tiene un amplio repertorio y el conjunto de acordeón siendo Andrés Landero su mayor exponente, estos conjuntos existen por lo menos desde el siglo XIX. También desarrolló un carácter mucho más urbano cuando empezó a ser interpretada a finales del siglo XIX por las bandas “pelayeras” o “papayeras” del municipio de San Pelayo y las orquestas de salón influenciadas por las big band norteamericanas, representadas por las orquestas de Lucho Bermúdez, Edmundo Arias y Pacho Galán, de este estilo urbano nacieron himnos cumbieros como “Yo me llamo cumbia” y “Cumbia Sabrosa”. De esta manera, vemos como la cumbia ha adoptado diferentes personalidades, siendo un género específico en cada conjunto en el que se interpreta. Sobre su origen, la cumbia se remonta a un tiempo donde era interpretada por indígenas del caribe colombiano utilizando instrumentos autóctonos, como la gaita o la caña de millo, sin embargo, también toma un carácter africano por sus tambores frenéticos, que juegan un papel importantísimo en el sonido de la cumbia donde aportan al ritual. Finalmente, se debe a la influencia española las letras de las canciones y la confección de los vestidos con que se baila cumbia. En resumen,

la cumbia es una muestra del mestizaje que es nuestro país, lo que nos hace una tierra multicultural con orígenes indígenas.

La cumbia fue escogida por tener dentro de sus características la síncopa como elemento fundamental de su interpretación, ítem crucial dentro de la iniciación musical y del folclor colombiano, además porque en su repertorio se encuentran las canciones de folclor más populares de Colombia.

Contradanza (Pacífico Norte)

La zona del pacífico norte abarca todo el departamento del Chocó y parte de Antioquia, teniendo en cuenta la zona del Urabá, el pacífico norte va desde los límites con Panamá hasta el río San Juan en los límites con el valle del cauca. El Chocó, gracias a ser un departamento con números puertos y con acceso a los dos océanos, pacífico y atlántico, goza de diversas influencias culturales provenientes del Caribe, África y Europa; así pues, sus expresiones artísticas son una mezcla entre lo religioso y lo profano, entre lo urbano y lo rural, como por ejemplo sus fiestas patronales, en las que al son de chirimía y desfiles, constituyen una fecha importante entorno a su fe, su vida social y política, no solo para los músicos sino también para toda la comunidad.

El origen de la chirimía chocoana se remonta a la zona rural, donde se podían encontrar conjuntos como el sexteto, formato que está compuesto por tambora, bongoes, maracas, clave y flauta de carrizo, estos eran los encargados de amenizar las fiestas, sin embargo, el conjunto se fue convirtiendo y ajustándose a las necesidades urbanas buscando un sonido más grande para representar en los poderosos desfiles, reemplazando la flauta de carrizo por el clarinete en si bemol, instrumento trasladado en barco por herencia de las

bandas marciales traídos de Europa, gracias a esta interinfluencia en lo artístico, el pacífico norte es una región con una cultura viva que constantemente está en movimiento. En la cultura chocoana la educación musical inicia desde el vientre de la madre, ya que la música es transversal a todos los aspectos sociales de la comunidad, estando presente en rituales mortuorios, nacimientos, celebraciones y conmemoraciones religiosas. De esta manera, suele ocurrir, que se transmita el conocimiento de forma oral y corporal, dando libertad a los niños que ven a los más grandes tocar y se emocionan por empezar a sacar sonidos a un instrumento musical o a un balde que es golpeado por un palo, lo más importante es que empieza como un juego sin que nadie lo corrija, funciona por imitación, de esta manera no solo la escuela o la iglesia con sus misiones claretianas son espacios de aprendizaje, sino también plazas, fiestas, banda municipal, barrios y contextos familiares. Es importante resaltar que esta variedad de influencias dio como resultado un sin número de expresiones musicales que no vamos a precisar en este trabajo de grado, sin embargo nos vamos a centrar en el ritmo de la contradanza que, por su carácter tradicional, (entendida como una construcción sonora cuyo fin es lograr un alto reconocimiento de los sujetos en un sector o región), y su carácter popular (entendido como un ritmo que goza de reconocimiento y reproducción en fiestas de pueblo, montajes de danza y actos ceremoniales), fue escogida para hacer el montaje con el semillero de música del Carmen López, abordando el montaje de este ritmo de una manera teórico-práctica, buscando también hacer énfasis en la pertinencia de esta en nuestra cultura. El origen de la contradanza se remonta a los bailes de campiña en las zonas rurales de Inglaterra en el siglo XVI y XVII, en inglés se llamaba country dance, lo cual significa danza de campo, por su carácter rural. De Inglaterra pasó a Francia y luego a España donde llegó América por los conquistadores, primero a Cuba y luego a toda América. Según Tomas Carrasquilla la Contradanza en Colombia data de 1750

época en la que era muy famosa. Historiadores como Harry Davidson afirman que el general Santander era un gran bailarín de contradanza, con pasos especiales y mucho entusiasmo en su interpretación (Muñoz, 2004; Valencia Valencia, 2009).

Bambuco Fiestero (Tolima Grande)

El Bambuco Fiestero pertenece a la región del Tolima grande, territorio que se extiende por los departamentos del Tolima y el Huila, este ritmo es un subgénero del Bambuco, uno de los ritmos más importantes de Colombia y que se esparce por toda Latinoamérica. Junto al Sanjuanero, también conocido como bambuco tolimense y al Rajaleña, el Bambuco Fiestero representa una de las variaciones del Bambuco dentro del país. El Bambuco, padre del bambuco fiestero es un ritmo mestizo, que tiene una marcada herencia española, muchos investigadores han encontrado similitudes con ritmos españoles tradicionales, como el género “la tirana” que, según Harry Davidson, es el ritmo que más influye al bambuco, además de la organología, muy similar a algunos instrumentos españoles tradicionales de cuerda como la bandola, predecesora de la bandurria o el tiple cuyo origen es la vihuela de mano o vihuela española y por supuesto la guitarra española (Muñoz, 2004). Según Restrepo (2004) encontramos una influencia africana, basándose en el pasaje de la novela María de Jorge Isaacs donde describe al bambuco como ritmo de ascendencia africana, basándose en el relato de una nativa esclava que trabajaba en su casa, quien decía venir de Bambuque una región de África occidental:

Siendo el “Bambuco” una música que en nada se asemeja a la de los aborígenes americanos ni a los aires españoles, no hay ligereza en asegurar que fue traída de África por los primeros esclavos que los conquistadores importaron al

Cauca, tanto más que el nombre que hoy tiene parece no ser otra que el de “Bambuk”, levemente alterado (p. 262).

El Bambuco Fiestero, es un subgénero que surgió de las bandas marciales de pueblo, conjunto que podemos encontrar en diferentes regiones de Colombia, debido a esto, es un ritmo en el que no se encuentran interpretaciones vocales, el bambuco fiestero es en su totalidad instrumental, característica que le da un carácter de virtuosismo, dadas sus melodías intrincadas y su velocidad, por la que solo puede ser interpretada por instrumentos de viento que demuestren su habilidad. Esto está conectado con el protagonismo que tomó el bambuco en la guerra de independencia de Colombia, ya que este ritmo era utilizado para celebrar los triunfos de batallas y campañas militares. Tal como lo relata la carta del general Francisco de Paula Santander, quien en 1819 desde Bogotá le escribe al general París, quien se encontraba en Popayán: “Refréscate en el Puracé, báñate en el río Blanco, pásate por el Ejido, visita las monjas de la Encarnación, tómales el bizcochuelo, diviértete oyendo a tu batallón, baila una y otra vez el bambuco, no olvides en los convites el muchuyaco” (Muñoz, 2004, p. 328).

2. Capítulo 2: El Grupo Carmen López y su Impacto en la Preservación del Folclor Colombiano

Fundación

Carmen López, profesora de danza y graduada del Instituto Popular de Cultura (IPC) en 1968, fundó el Conjunto Folclórico de la Universidad del Valle debido a la solicitud de sus estudiantes interesados en la danza. Desde su creación, el grupo ha tenido como objetivo investigar, preservar y difundir los valores culturales a través de las distintas manifestaciones folclóricas colombianas, como la música, la danza y la coreografía. Se convirtió en el primer grupo de estudiantes universitarios en el sur occidente de Colombia y uno de los más representativos a nivel nacional, participando en eventos tanto nacionales como internacionales, llevando consigo la diversidad del folclor colombiano y dejando un legado cultural significativo para las generaciones de estudiantes de la universidad.

Con el ánimo de compartir sus conocimientos en folclor y seguir investigando, empezó con un grupo de estudio sobre el folclor que poco a poco fue representando el resultado de sus investigaciones hasta convertirse en un grupo artístico, lo que empezó como como un grupo de investigación se transformó en una agrupación artística con un amplio repertorio, que hacía las veces de deporte formativo para los estudiantes interesados, una materia obligatoria dentro de la universidad, sin embargo, hasta ese momento solo bailaban para ellos, pero en 1967 uno de los estudiantes consigue la que fue la primera función del grupo Carmen López (Castañeda, 2019). Un colegio en Jamundí estaba interesado en conocer al grupo de la maestra, de esta manera empezaron los preparativos, buscaron telas y aprovechando el conocimiento en costura que ella tenía, construyeron sus propios vestuarios. Por su nivel y rigurosidad en escena los empezaron a invitar a más

funciones, lo que animó de gran manera a los artistas que veían nacer a un emblema de la danza en Colombia.

Reconocimiento

Gracias a la ardua labor de ensayos y presentaciones, el grupo es reconocido dentro de la universidad y logra el 10 de marzo de 1968 ser nombrado grupo representativo de la Universidad del Valle. Algo que siempre caracterizó al grupo, fue el interés de la maestra por representar el folclor colombiano de la manera más fiel y tradicional posible, por eso el trabajo de investigación y su rigor por representar cada región con los movimientos y coreografías propias de su cultura. Esto fue, no solo en lo dancístico, sino también en lo musical, ya que uno de los primeros conjuntos musicales en acompañar el grupo de danzas fue la estudiantina la cual tocaba bambucos, pasillos, guabinas y torbellinos, mientras eran interpretados por los bailarines quienes fueron uno de los primeros grupos folclóricos en bailar danzas andinas en el Valle del Cauca. (Castañeda, 2019).

Imagen 1.

El grupo de Danzas Folclóricas Carmen López en su gira por Rusia, 2021.



Tomado de: Grupo de Danzas Folclóricas "CARMEN LÓPEZ", 2023.

Dirección del maestro Emerson Castañeda

En julio de 1995, el grupo adoptó el nombre de "Carmen López" tras el fallecimiento de la maestra y fue dirigido por Francisco Emerson Castañeda, quien se unió al elenco artístico en 1984 y ha continuado con la misión iniciada por López. En 2019, el grupo de Música y Danzas Folclóricas "Carmen López" fue seleccionado para representar a Colombia en la VI Folcloriada Mundial de CIOFF, que se llevó a cabo en julio de 2021 en UFA, capital de la República de Baskortostán, Rusia. Esta elección fue realizada por un comité curatorial compuesto por expertos en danza a nivel nacional e internacional. A lo largo de 55 años, el grupo ha participado en numerosos encuentros y festivales folclóricos a nivel local, nacional e internacional, llevando con orgullo el nombre de Santiago de Cali, el departamento del Valle del Cauca y el país. A nivel nacional, el grupo ha estado presente en eventos culturales en varias ciudades como Ipiales, Pasto, Neiva y Bogotá, así como en festivales destacados como el "Festival de Festivales" en Ibagué y el "Encuentro de Danzas Mercedes Montañño"

en Cali, entre otros. En cada presentación, el grupo ha sido elogiado por la riqueza cultural de sus danzas, la autenticidad de sus coreografías y la calidad humana de sus integrantes, lo que ha contribuido a su creciente prestigio.

Montajes

Colombia es un país con una vasta riqueza folclórica, resultado de la mezcla de culturas nativas, europeas y africanas, así como de sus diversas características geográficas, que se manifiestan en danzas, música, trajes, gastronomía y tradiciones. El grupo cuenta con aproximadamente 50 montajes que representan el folclor de diferentes regiones culturales del país.

Región Andina. Abarca la zona central de Colombia, donde reside más del 90% de la población, mayormente mestiza. De esta región se representan los bailes Bambuco patiano, Contradanza Vencedora, Vueltas Antioqueñas, Vueltas Sabaneras, Chotis, Pasillo, Matrimonio Guambiano, Caña, Torbellino “Chicha”, San Juanito, Sanjuanero, San Pedro en el Espinal, Porro Pisao, Merengue Campesino, Guabina Chiquinquireña y Cuadro Paisa (Pasillo, Merengue). Para el material didáctico se trabajó con el Bambuco Fiestero, específicamente con el montaje de San Pedro en el Espinal.

Imagen 2.

Fotografía de la danza San Pedro en el Espinal, interpretada por el GDF Carmen López en la Loma de la Cruz, Cali, Colombia.



Tomado de: Grupo de Danzas Folclóricas "CARMEN LÓPEZ", 2023.

Región del Pacífico. Esta región occidental, influenciada por culturas afromestizas, presenta danzas y música con elementos europeos y africanos. De esta región se representan los bailes: Polka, Currulao, Juga, Mazurca, Jota, Pizón, Chigualo, Currulao, Juga, Abozao, Tamborito, Moña, Bunde, Manteca de iguana, Mi buenaventura, Contradanza, Mina y Pasillo. Para el material didáctico se trabajó con las dos subregiones que pertenecen a este grupo, la Contradanza baile del Pacífico Norte y el Bunde baile del Pacífico Sur.

Imagen 3.

Fotografía de la danza del Currulao, interpretada por el GDF Carmen López.



Tomado de: Grupo de Danzas Folclóricas "CARMEN LÓPEZ", 2023.

Región Caribe. Situada al norte del país, junto al Mar Caribe, esta región es conocida por su mezcla de culturas ibéricas e indígenas. De esta región se representan los bailes: Cumbia de Velas, Mapalé, Garabato, Ciempiés, Cumbia de Pescadores, Mapale, Fandango, Seresese, Joricamba, Congo, Gaita o Siembre, Farotas, Negritas Puloy, Baile Negro, Tambora, Marimondas, Porro, Pilanderas, y Diablos y espejos. Para el material didáctico se trabajó con su baile más representativo, la Cumbia.

Imagen 4.

Fotografía de la danza Cumbia, interpretada por el GDF Carmen López en la Universidad del Valle, celebrando el mes de la cultura china en Cali, Colombia.



Tomado de: Grupo de Danzas Folclóricas "CARMEN LÓPEZ", 2023.

Región Orinoquía. Las danzas de esta región incorporan elementos hispánicos, que se manifiestan en sus canciones, poesía y música popular. La influencia indígena también se siente en sus creencias míticas, prácticas mágicas y tradiciones orales. Entre los bailes más destacados se encuentran: Joropo y Galerón Llanero.

Imagen 5.

Fotografía del GDF Carmen López en el auditorio 5 de la Universidad del Valle, Cali, Colombia.



Tomado de: Grupo de Danzas Folclóricas "CARMEN LÓPEZ", 2023.

Grupos Tribales. Estos grupos se encuentran en pequeñas comunidades dispersas por el país y preservan las culturas y tradiciones de los pueblos indígenas ancestrales. Las coreografías han sido creadas a partir de investigaciones llevadas a cabo por el grupo, utilizando documentación, observaciones y experiencias en las regiones de Cauca y Putumayo. Algunos de los bailes más representativos son: Matrimonio Guambiano (Cauca) y Carnaval del Kamzá (Putumayo).

Imagen 6.

Fotografía del matrimonio guambiano interpretado por el GDF Carmen López en el auditorio 4 de la Universidad del Valle, Cali, Colombia.



Tomado de: Grupo de Danzas Folclóricas "CARMEN LÓPEZ", 2023. 37

2.1 Participaciones Nacionales¹

CALI: Participación en la Feria de Cali (Desfile del Cali Viejo) de manera ininterrumpida desde 1980 hasta el presente; excepto los años 2000, 2006, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019.

¹ Esta información está basada en el texto histórico del Grupo de Danzas Folclóricas "CARMEN LÓPEZ", 2023.

BUCARAMANGA 1981: Encuentro Nacional de Danza Universitario (ASCUN).

CALI 1985: Festival Nacional Universitario de Danza (ASCUN).

BUGA 1992: Festival Internacional de la Canción “Festibuga”.

POPAYÁN 1992: III Encuentro de Danzas Folclóricas.

CALI 1993: Encuentro Universitario de Danzas Universidad Javeriana.

PEREIRA 1996: Festival Nacional Universitario de Danza (ASCUN).

ROLDANILLO, VALLE 1999: Festival Nacional Universitario de Danza (ASCUN).

MARIA LA BAJA BOLÍVAR 2001: X Festival Nacional del Bullerengue y la cultura en María la Baja.

IBAGUÉ, TOLIMA 2002: I Festival Nacional de Danzas Religiosas.

Feria de Cali: 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2002, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2016. Día del Pacífico, CALI 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2010, 2011, 2012, 2014, 2015, 2016, 2018. Encuentro Nacional e Internacional de Danzas Folclóricas “Mercedes Montaña”.

PALENQUE, BOLÍVAR 2004: Festival de Tambores Danza Afro. ¹ Esta información está basada en el texto histórico del Grupo de Danzas Folclóricas "CARMEN LÓPEZ", 2023. 38

TULUÁ 2005: Feria de Tuluá.

BARRANQUILLA 2006, 2011,2018: Festival Estefanía Caicedo.

GUACARÍ 2008: Festival Latinoamericano de Danzas Folclóricas.

IBAGUÉ 2010: Festival Folclórico Colombiano.

CIÉNAGA MAGDALENA 2011: Festival Tri etnia.

CALI 2013 Y 2015: Bienal de Danza Cali.

ARMENIA 2012: Festival Nacional Universitario de Danza (ASCUN).

BOGOTÁ 2014: Festival Nacional Universitario de Danza (ASCUN).

MANIZALES 2015: Gala Artística Manizales.

POPAYÁN 2016 -2017: Festival Nacional Universitario de Danza (ASCUN). 39

2.2 Participaciones Internacionales

Perú 1971- 1972-1975- 1976- 2016: Festival de Arequipa.

Estados Unidos 1976: Embassy in Miami.

Perú 1979: Festival de Mollendo y Festival de Arequipa.

Suiza 1979- 2009: Rencontres de folcloriques Intern. De Fribourg y Dijon, Oloron, Confolens.

Reino Unido 1979: Billingham Intern. folclor Festival.

Francia 1980: International Folk Festival Gannat.

Perú 1981: Festidanza Arequipa.

Ecuador 1981: “Festival de las Flores y las Frutas” Ambato.

Francia 1982: “Los Pirineos”: Festival folclorique Intern. Du Velay Festival De Gannat Journees Intern. de folclor et D’Amitie Festival folclorique Intern. Lerouergue Festival folclorique Intern. Amélie - les - Bains Festival Intern. de folclor Confolens.

Holanda 1982: Intern. folclor Festival "Op Roakeldais"Warffum Intern. Folcloristische. Parade Brunssum Sivo Festival Odoorn. Ecopt Center1985 (FL. U.S.A) Invitación Especial Inauguración: único grupo suramericano.

Reino Unido 1984: Billingham, Maiston.

Holanda 1984: Intern. folcloristische Parade Brunssum.

Ecuador 1984: “Festival de las Flores y las Frutas” Ambato. 40

Francia 1987: Los Pirineos”:Festival folclorique Intern. Du Velay Festival De Gannat Journees Intern. de folclor et D’Amitie Festival folclorique Intern. Lerouergue Festival folclorique Intern. Amélie - les –Bains.

España 1987: Festival Intern. de folclor Confolens Festival folclórico de los Pirineos.

Perú 1989: Festidanza Arequipa.

Ecuador 1990: “Festival de las Flores y las Frutas” Ambato

Francia & España 1991 “Los Pirineos” : Festival De Gannat folclorique Intern. Du Velay Journees Inters.fe folclor et D’Amitie Festival folclorique Intern. Lerouergue Festival folclorique Intern. Amélie - les – Bains Festival Intern. de folclor Confolens.

Italia 1994: "Sciampitta" Rassegna Intern. Di Espressioni Popolari Festival Della Collina folclor Intern. Festival Intern. folclor "Terranostra" "Rasagne Intern. Folk".

Suiza 1994: Rencontres de folcloriques Intern. De Fribourg.

Alemania 1997: Inter. folclor – Festival Friedewald folclor – Festival Bitburg/Eifel.

Holanda 1997: Intern. folclor Festival "Op Roakeldais "Warffum Intern. Folcloristische Parade Brunssum Sivo Festival Odoorn.

Reino Unido 1997: Billingham Intern. folclor Festival.

Perú 1999 - 2016: Festival Internacional de Danza Universitaria Trujillo, Cajamarca, Chiclayo.

Alemania 2000: Invitation from Friedewald Intern. folclor Festival Weiperz.

Eslovenia 2000: “Folkart” – Festival Lent Maribor.

Bulgaria 2000: Veliko Tarnovo 2000 folclor Festival.

Grecia 2000: “Sun and Stone” International folclor Festival Nea Karvali Aridea Intern. Festival July 20 - Oficial Presentation in Athens for Colombian Embassy Poseidon Resort– Private Presentation.

Italia 2000: 24 Festivals IS PARIGLIAS – Assemini Festival Latinoamericano
"FIESTA" – Roma.

España 2000: Festival Inten. Caixa de la Cultura de Ourense Festival Intern. Citá de
La Coruña.

Holanda 2003: Stichting International Skotsen Folk Festival – Burgum Stichting
Internationale folclorade – Enschede StichtingInternational folcloristifth Dansfestival -
Bolsward.

Bélgica 2003: Presentación Concertada por medio de Eurolatinos – Maison de
L'amerique Latine – Embajada de Colombi.

Alemania 2003: folclorFest Landjugend Haubern Schlitzerlander Trachten Und
Volkstanzkreis Internationales Beeke Trachten Fest in Scheessel folclor Internationales
Festival Hansestadt – Wismar.

Italia 2003: Festival Internazionale di Frosinone “Valle di Comino” XXXIII
Festival Internazionale del folclor Alatri.

Costa Rica 2004: “Segunda Muestra Internacional de folclor” San José de Costa
Rica.

Ecuador 2005: Esmeraldas – IV Festival de Música y Danza Afro.

Perú 2005: Trujillo I Festival por la Paz.

Belgica 2006: Festival de Kortrijk. Italia 2006: Festival Latinoamericando en
Milano Festival del Mundo Latino Americano Emilia Romagna 26o Incontro del folclor Isa

Bionda (Tempio Pausania) 21o Festival internazionale di danze ed espressioni popolari 30o Festival Is Pariglias.

Suiza 2006: XXXVI Festival internazionale del folclor Terranostra 32o Rencotres de folclor internacionales Fribourg – Suiza.

Holanda 2009: Stichting International folcloristifh – Dansfestival – Bolsward.

Eslovenia 2009: “Folkart” – Festival Lent Maribor.

Alemania 2009: folclorFest Landjugend Haubern SchlitzerlanderTrachten Und Volkstanzkreis Internationales BeekeTrachten Fest inScheessel. folclorInternationales FestivalHansestadt – Wismar.

Polonia 2009: XV Miedzynarodowy Festiwal folcloru Brusy Beskidy Highlanders. Week of Culture Bielsko Miedzynarodowy Festival folcloru Strzegom.

Francia 2009: Festival des folclors du Monde – Haguenau.

Suiza 2009: 35 Rencotres de folclor internacionales Fribourg – Suiza.

Argentina 2011: Fiesta Provincial del Mate- Las Rosas.

Estados Unidos 2012: Springville World Folkfest– Springville, Utah Summerfest – Bountiful, Utah International Days – South Jordan, Utah.

Croacia 2013: Zagred. Bosnia y Herzegovina 2013: Duka-Fest.

Eslovenia 2013: Jurjevanje v Beli Krajiji; Folkar Festival deLent Maribor.

Italia 2013: Sile Folk, Treviso.

Francia 2013: Festival Danses et Musiques du Monde, D'Alencon Festival
Folclorique Haute Lande Morcenx, Reole Festival, Festival of Saint Amand Montrond,
Festival Folclorique Mondial Folk, Plozevet.

México 2015: Festival Internacional Arredondo Danza Festival Internacional de
Danzas Hidalgo.

Perú 2016: Festidanza, Arequipa; Festival Internacional de Danzas Romero Paiva,
Lima; Festival internacional de danzas Folclóricas de Grupos Universitario "Festival
Mundial del folclor de Trujillo".

Europa 2017: Pasacalle de Mont de Marsan, Festival folclorique de Haute Lande –
Morcenx, Festival Internacional de Danza Folclorica de Bakio – Bakio, Festival Folclórico
Internacional de Gijon – Gijon, Mostra Folclorica Internacional de Viveiro – Viveiro,
Festival Internacional del Folclor Ciudad de la Coruña – La Coruña, Festival Internacional
de Musica y Danza Popular de Avilés – Avilés.

Europa 2019: Clasificación para la 4 folcloriada en la ciudad de Ufa,

Rusia. 2020 Festival Cosmopolis Kavala – Grecia Celebración Día de
Independencia – Atenas y Patra – Grecia. 20th International Büyükçekmece Culture and
Art Festival – Turquía.

Europa 2021: Participación en la 6a Folcloriada en la ciudad de Ufa – República de
Baskortostán Rusia.

República Dominicana 2022: V Festival de Teatro y Danza Instituto Técnico
Superior Comunitario ITSC.

Ecuador 2022: Festival Internacional del folclor - Ambato.

Estados Unidos 2023: World Folk Fest y Magic Valley Folk Festival.

2.3 Entrevistas

A continuación, se llevarán a cabo una serie de entrevistas que permiten al lector navegar por diferentes generaciones del grupo Carmen López, comprendiendo su labor en la preservación del folclor colombiano, resaltando en negrilla algunas frases que invitan a reflexionar sobre el papel de las músicas populares y tradicionales en la educación musical.

2.3.1 *Entrevista a Diego Mayor Ibarra*²

Entrevista a Diego Mayor Ibarra, primer funcionario de la Universidad del Valle en pertenecer al grupo de danzas, graduado de tecnólogo químico y químico instrumental es miembro del grupo desde hace 41 años donde participa como bailarín, ha sido nombrado como miembro vitalicio por sus compañeros y directivos, actualmente pertenece al grupo de egresados donde participa de eventos, ensayos y giras artísticas, como la más reciente en 2023 por Europa. Diego es un estandarte del grupo Carmen López, un símbolo que nos enseña el profundo amor y compromiso por el folclor, y nuestras tradiciones culturales.

² El acceso a la entrevista Mayor Ibarra, D. (2024). puede recuperarse en: https://drive.google.com/file/d/1CO8ZUmH7G-QoPzCXLuS7c9UussSkC5Gb/view?usp=drive_link

Imagen 7.

Entrevista con Diego Mayor Ibarra en el Teatro Jorge Issacs, Cali. 17 de oct de 2024.



Tomado de: Autoría propia.

Miguel: Diego, primero reconocerte, agradecerte por este espacio y por tantos años de dedicación al grupo, compromiso y amor, a la danza y a la música folclórica.

Diego: Bueno, primero que todo voy a agradecerte Miguel Ángel, por esta honrosa invitación que me has hecho. Pues a ver cómo comenzamos, yo soy Diego Mayor Ibarra, egresado de la Universidad del Valle como tecnólogo químico y químico instrumental, dada la circunstancia de esa vinculación con la universidad se dio la coyuntura para lograr pertenecer como bailarín con el grupo de danzas Carmen López, no sé si sí valga pues como la manera un poco ingeniosa, curiosa o anecdótica como yo logré entrar allí a las danzas (Grupo Carmen López), como tú sabes el grupo principalmente fue creado para un grupo de estudiantes, solamente lo constituían los estudiantes de la universidad de cualquier facultad que fuera; yo alguna vez tuve el deseo de aprender a bailar danza folclórica, pero nunca para pararme en público, sino para bailar en alguna reunión familiar, recochar con mi familia y decir “vamos a bailar el Sanjuanero así, la cumbia así, el currulao así etc..”.

Sucedió que alguna vez yendo a los comederos del restaurante central, la directora del grupo había colocado unos papelitos donde convocaba estudiantes para integrar al grupo de bailarines. Entonces yo me dije, bueno esto va a ser algo importante para mí, aquí va a ser la oportunidad de aprender a bailar folclor.

Miguel: ¿En qué año ocurrió eso?

Diego: Fue en mil novecientos ochenta y tres (1983), el grupo ya llevaba quince años formado, pero como te digo, siempre fue con base en estudiantes. Inicialmente el grupo lo constituyeron estudiantes de arquitectura y de medicina y algunos de biología, porque el grupo ensayaba en el CDU, el centro deportivo de San Fernando entonces era más fácil para esos estudiantes de la sede San Fernando quedarse e iniciar su clase de danza. De tal manera fui a esa convocatoria inicialmente y pues ***la fórmula de Carmen siempre era:*** “bueno jóvenes aquí voy a colocarle una serie de ritmos, ustedes van a tratar de interpretar como les suene, bailen lo que ustedes sientan”.

Miguel: ¿Cuáles eran esos ritmos?

Diego: Sí, era el bambuco, la cumbia, la contradanza, lo más suave. Bueno, terminado ya ese ensayo o esa previa experiencia de Carmen visualizando los posibles candidatos y candidatas, llegó el momento de la inscripción, fue anotando y esa noche inscribió a cincuenta personas; cuando llegó a mí, yo era el número cincuenta, dijo: “hasta aquí, Diego mayor, porque ya no hay más cupos”, ella cobraba cincuenta pesos como inscripción para ayudar a lo que era vestuario e instrumentos musicales. Sucede que Carmen, al inscribir y al apuntar, preguntaba: “¿su nombre?, fulanita de tal ¿primípara? sí”. Y todo fue así, cuando llegó a mí me preguntó: “Diego Mayor, ¿Primípara?”. Entonces le dije que “sí,

primíparo”. Bueno, sucede que como a los ocho días cuando volvimos, ya que nos citó a los primeros ensayos, me llama: “Oiga usted, usted, jovencito, venga para acá”, “Sí, Carmen, ¿que se le ofrece?”, “de manera que usted se da el gusto de engañarme, de mentirme”. Pues ya te puedes imaginar que los glóbulos rojos se me subían, bajaban y tal cosa, yo no sabía qué era. “Eh, Carmen, Perdona, ¿qué pasó? ¿Qué pasó conmigo o qué? ¿cómo así que la engañé?”. “Pues sí, porque me dijo que usted era primíparo, y usted no es ningún primíparo, sino un trabajador, un empleado de la universidad”.

Miguel: jajajaja Claro, como usted vio que todo el mundo decía primíparo, usted respondió igual, pero usted se refería era primíparo para la danza.

Diego: Miguel. A eso iba yo, le dije: “Perdone, Carmen, discúlpeme, pero sinceramente yo creí que usted preguntaba, si era la primera vez que yo iba a bailar folclor”, “si, no, háganse el bobito nada más, usted sabe que yo necesito aquí son estudiantes y estudiantes de primer semestre que comienzan, porque a mí no me sirven unos que ya estén para graduarse, porque imagínese que suceda una presentación, una gira, o un viaje, alguien que ya esté para terminar o se retiran o no les dan permiso o no pueden, y ahora usted como trabajador, como empleado es más complejo aún”, “Si Carmen como le digo, yo quería aprender danza folclórica, pero si usted ve que no le sirvo, yo me retiro”; ella dijo: “Quédese. Quédese allí a ver qué podemos hacer”. (lo cuenta muy emocionado entre lágrimas). “Vamos a ver”. Y así fue la primera vinculación, del primer empleado que tuvo el grupo de danzas.

Miguel: Felicidades Diego, eso no lo sabía. Que interesante Diego, me emociona mucho escucharlo. ¿Cuántos años lleva en el grupo Diego?

Diego: Bueno, este año estoy cumpliendo cuarenta y uno años de estar con el grupo, moviendo la cadera. Miguel: Diego quería preguntarte específicamente sobre esos primeros montajes, cuando tú entraste al grupo. Diego: Cuando yo entré, ya estaba constituido como grupo de danzas de la Universidad del Valle, porque inicialmente, el grupo se formó como deporte formativo, una materia electiva que podían matricular los que quisieran o tuvieran esa inclinación hacia lo lúdico o hacia la música folclórica. En ese momento la mayoría de las danzas eran montajes andinos y la música más que todo era de cuerdas.

Miguel: ¿Por qué? Diego: Porque a Carmen López y al grupo lo apoyaba en el tema musical la Estudiantina de la universidad, que en ese tiempo entiendo que por allá por mil novecientos sesenta y ocho. El primer director de esa estudiantina fue Héctor Villafañe, un gran músico. La estudiantina era conformada también por estudiantes de la Universidad del Valle y por músicos que se formaron en el conservatorio como, por ejemplo, **el maestro Rafael** Navarro, quien era guitarrista, también estaba Libardo Carvajal, en el tiple. Había una de las de las bandolas que se llamaba Alba Lucía Potes. Y muchos otros músicos, recuerdo también a la médica Gloria Miranda. Entonces con ellos se resolvía la música andina y las danzas del interior; pero cuando había necesidad de verter para que el grupo hiciera danza de costa, costa pacífica o costa atlántica, la misma Estudiantina se encargaba de buscar músicos que fueran compatibles con los conjuntos de marimba o de chirimía; los llamaban para que les ayudarán a conformar las piezas rítmicas para que el grupo pudiera presentarse con la gama de danzas que constituían el folclor regional y colombiano.

Miguel: O sea que, ¿el grupo musical base de ustedes era la estudiantina?

Diego: Correcto, era el grupo que casi siempre nos acompañaba y a partir de ahí se repartían.

Miguel: Diego, ¿cuántos músicos en vivo tocaban con ustedes? y de esos montajes ¿que recuerdas?, ¿qué danzas se bailaban? específicamente con la estudiantina. ¿Qué danzas representaban?

Diego: Bueno, la verdad. Pues a mí de lleno no me tocó la estudiantina, porque en los ochenta y tres, ya estaban conformándose y buscando conjuntos; pero entiendo que lo constituían como ocho o diez músicos entre guitarras, tiples y bandolas. Y ahora vamos a lo que me preguntabas sobre las danzas con ellos, el grupo de danza tenía dos muestras principales, que eran la fuerza del grupo. La vencedora y la contradanza, las dos se representaban como bailes de salón, entonces, para esa estudiantina era muy fácil, y para los bailarines como tal, nos era muy fácil también adaptarnos a los acordes y a esa precisión que daba el ritmo de la guitarra, el tiple y la bandola; para nosotros poder expresar mediante nuestro movimiento esas danzas y llamaran la atención e impactaran por su misma coreografía y el ritmo.

Miguel: ¿Cuál es el recuerdo más viviente que tienes de tu primera gira como bailarín del ¿Grupo de danzas de la Universidad del Valle?

Diego: Bueno, en realidad lo primero, que creo que a mí más me impactó, fue llegar y encontrar una cantidad de grupos de diversos países. Ellos, cada uno con sus vestuarios, con sus músicos, todo igual a nosotros. Pero lo que más lo que más me impactó, fue la aceptación que el grupo de danzas de la Universidad del Valle tenía, y **como capturaba a** los espectadores, no solamente por la variedad de ritmos o por la variedad de coreografías,

sino también por el vestuario, la diversidad cultural de Colombia respecto a los otros países en un escenario, costa pacífica, costa atlántica, cordillera andina, **llanos**. El grupo de danzas era rico en la expresión corporal y coreografía de ritmos de diferentes regiones del país, muchos de los grupos internacionales que llegaron a coincidir con nosotros, los ritmos eran muy parecidos o el vestuario era casi siempre el mismo. Y quizá eso hacía pues, que los grupos, algunos se volvían monótonos a la visión del espectador que estaba allí. Te digo que los ritmos y las danzas que más impactaron y que el mismo público pedía, era la cumbia o el San Juanero.

Miguel: Después de todos estos 41 años bailando por el mundo con el grupo de danzas. ¿Cuál es tu danza favorita?

Diego: Caramba, pues hay tantas que me llenaron, muchas del interior, de la costa, pero una que quizá me llega muy al alma es la chicha, la bailo con mucho sentimiento y mucho amor; por el mismo movimiento, y por la misma coreografía que se hace, poder expresar aún a la edad que tengo, tener un equilibrio para el cual debo manejar muy bien el vaso en la cabeza es increíble.

Miguel: Te agradezco mucho la verdad. Para mí es un honor poder hacer esta entrevista. Yo siempre había querido y siempre lo habíamos hablado, desde que me dijiste que estabas escribiendo algunas letras sobre el grupo. Deseo que sigas participando como miembro vitalicio del grupo, que sigas viniendo, que sigas pendiente del grupo. Sé que eres un referente para todos los que pertenecemos a Carmen López.

Diego: Gracias, Miguel Ángel, la verdad es que tengo que agradecerle primeramente a Emerson por su voto de confianza y luego a ustedes, tanto el grupo de músicos como a los

bailarines, porque decidieron de alguna manera nombrarme como miembro honorario y vitalicio del grupo. Entonces estoy tratando de responder a esa a ese voto de confianza y de verdad Miguel Ángel, que te agradezco a ti, ha sido maravilloso y honroso para mí que me tuvieras en cuenta para aportar algo de mi historia.

2.4 Entrevista a Yahaira Mina³

Yahaira Mina, directora de la escuela de música Desepaz, egresada del conservatorio Antonio María Valencia, Licenciada en música de la Universidad del Valle, con maestría en educación, especializada en alta gerencia con especialización en intervención social comunitaria y egresada del grupo Carmen López del cual fue directora musical en la década de los 2000.

Imagen 8.

Entrevista con Yahaira Mina, en la Escuela de Música Desepaz, Cali. 02 de nov de 2024



Tomado de: Autoría propia.

³ El acceso a la entrevista Mina, Y. (2024). puede recuperarse en: https://drive.google.com/file/d/1rblVtKljWQ_lpuqCZKa4TkHvCRI5wmcg/view?usp=drive_link

Miguel: Yahaira, primero agradecerte por aceptar el espacio, quiero empezar preguntándote ¿cómo iniciaste con la música por qué empezaste con este cuento y hace cuánto?

Yahaira: Hola bueno, hola, Miguel gracias a ti por este espacio para la conversa. Bueno en la música yo inicie por mi madre, digamos que tengo una familia que viene del norte del Cauca, somos de Puerto Tejada, entonces mi abuelo era el músico de la iglesia, tocaba bombardino, una familia grande extensa de 11 hijos, mi mamá era el número 10, ella y su hermana el número 11, cantaban con mi abuelo en las misas de manera empírica, pero ellas cantaban muy bien, afinaban muy bien, entonces todos los concursos a los que se presentaban los ganaban. Luego estudiaron con las monjas y ya cuando nosotras nacimos, mi prima y yo, continuamos con la música, ellas no lo hicieron de manera profesional porque pues en esos tiempos, estamos hablando de los 60 a los 70, pues había que trabajar y estudiar para ayudar a los más pequeños. Entonces nosotros sí tuvimos la oportunidad de vivir en un ambiente muy musical, gracias a eso mi mamá me inscribió en el conservatorio a los 8 años y ahí empecé.

Miguel: ¿Ya vivían en Cali?

Yahaira: Sí, vivíamos en Cali, cuando cumplí un año ya nos vinimos para Cali buscando opciones, oportunidades, mi mamá la nombraron de maestra, entonces nos vinimos a vivir acá a Cali, estudié en la normal nacional de señoritas que era la normal de farallones y mi mamá alternó a eso, sabía que el arte debía estar presente en mi vida y me inscribió en el conservatorio Antonio María Valencia, allí hice toda la básica y la secundaria y ya cuando decidí continuar con la música a nivel profesional opté por pasar a la Universidad del Valle, porque me gustaba mucho más el enfoque que tenía la universidad, cuando el edificio de

música quedaba en el 385. Un amigo, Alejandro Valdez quien era el clarinetista del Carmen López, me dijo “ve, vamos a hacer audiciones en el Carmen López ¿por qué no venís?”, porque él ya había girado y viajado, y yo “¿qué?” entonces nos invitó a una audición y yo le dije “pero, ¿qué voy a cantar?”, dice, “pues alguna canción tradicional que te sepas” y ya, así llegué al Carmen López en el año 2000.

Miguel: ¿ya egresada de la carrera?

Yahaira: estudiante, estudiante en el año 2000 ingresé al grupo de danzas de la universidad, en marzo del 2000 cuando era la época de Jencho, de Lizana, de Alberto, de Chanchis. Sí, ese fue el combo.

Miguel: súper, entonces ahí arrancaste, cuando llegaste ¿qué viste? ¿Cuál fue tu primera impresión? ¿qué música hacían? ¿hacían recorrido? ¿o qué región hacían? ¿Cómo fue la primera impresión?

Yahaira: bueno yo llegué en el 2000 y se estaban preparando para una gira en junio, iban a Grecia, entonces yo llegué justo el 8 de marzo y cuando llegamos ese día había un evento preparado para celebrar el día de la mujer, entonces recuerdo que fue muy bonito, nos hicieron una prueba Jencho, Lizana y todos ellos, entonces pude ver, el grupo en su esplendor, porque hicieron una muestra donde estaban las dos costas claramente definidas y el interior. Nunca pensé que pudiese viajar porque faltaba muy poco tiempo para la gira, era marzo, abril, mayo y junio solo faltaban cuatro meses, sin embargo, para esa gira pudimos viajar muchas personas, entonces se abrieron muchos cupos y recuerdo que Emerson nos dijo bueno ¿quiénes pueden viajar?

Miguel: ¿con o sin apoyo?

Yahaira: jaja si, con o sin apoyo, una amiga que era Miriam Jasmín también de la escuela de música, ella me dijo “decí que sí”, yo estaba llena de pánico “¿cómo voy a decir que sí?”, sin embargo, fuimos las primeras que levantamos la mano y quedamos de primeras en la lista, recibimos bonos para ayudarnos y fue una emoción gigante, luego de ahí, entré en una licuadora de cosas, porque era aprenderse una cantidad de repertorio en relación a lo que ya los muchachos tenían, digamos que una cosa es cantar y otra cosa es tocar como de manera libre sin que esté enlazado con un corte o solo con la coreografía, entonces tuvimos tres meses muy intensos, pero de mucho aprendizaje pues ahí había gente que ya tenía mucho tiempo y mucho bagaje entre ellos Jencho, Alberto Caicedo, Lizana, Mayel Herrera, Alejandro Valdés, en total viajamos ocho músicos a esta gira; digamos que Jasmín y yo éramos las más novatas, las más nuevas ahí, pero muy emocionadas, fue una gira por Europa que duró tres meses.

Miguel: ¿Cuántos músicos entraron en esas audiciones?

Yahaira: En ese momento solo me recuerdo de Miriam, Jasmín y yo, pero sí se presentaron más personas, sino que como ya estaba el grupo de músicos tan compacto, yo creo que fue más como que buscaron unas cualidades específicas, digamos que estaban buscando alguien que cantara y alguien que pudiera tocar percusión y Jasmín podía, pues ella como estudiaba percusión en la universidad, tenía muy buenas cualidades para ello.

Miguel: ¿Tú ya habías tenido experiencias haciendo folclor o era la primera vez que lo hacías o lo habías hecho, pero no con un grupo, ¿cómo fue eso?

Yahaira: Lo habíamos hecho muy libre, como te digo en mi casa ***la música folclórica*** siempre ha estado presente, pero de una manera libre, más como en las fiestas, como que entonces llegó la chirimía, la papayera y vamos a cantar y vamos a hacer, pero de una ***manera libre completamente***. En el mundo académico pues no, en la universidad no teníamos ningún tipo de cercanía con ello, pero sí tenía amigos que estaban en esas búsquedas fusionando en ese entonces, yo también hacía parte de un grupo de fusión que se llamaba Quinto Piso.

Miguel: ¿O sea que en la escuela netamente hacías canto lírico?

Yahaira: No estudiaba canto, yo estudiaba flauta traversa, pero siempre me había acercado hacia el canto desde mi familia, desde lo tradicional, en el conservatorio, el grupo de amigos músicos era amplio y habíamos armado muchos formatos buscando sonoridades, yo estudié con Omar Julián Trujillo (director musical de Herencia de Timbiquí), con Sebastián Trujillo, con Martha Lucía Vargas (profesora del conservatorio), con Carolina Ramos con Carolina Cuervo, con Carolina Bonilla, entonces nosotros armamos combos y ya teníamos como unos formatos híbridos, Pablo de Benavidez también estaba en otro grupo, estuvimos buscando muchas sonoridades desde la fusión que era lo que se armaba en ese entonces, no tanto música tradicional colombiana sino fusionada con ritmos como el jazz, como los sonidos latinos, entonces por eso era que ya me conocían cantando.

Miguel: interesante eso, ya que de pronto desde la academia y las opciones que brindaba en ese momento no se impulsaba lo tradicional y popular, pero los estudiantes si estaban interesados.

Yahaira: si mira por ejemplo, yo te digo que a Alejandro Valdés muchos maestros le dijeron que no tocara música tradicional que eso le dañaba la técnica y tuvo problemas por ello, sin embargo, en esa época como no teníamos estos aparatos o la tecnología no estaba tan a punto éramos más libres, porque no había tanto registro de lo que hacíamos, yo pienso que en esto no se trata de quien tiene la razón, son como las formas, además que maestros extranjeros te digan que no puedes tocar tu propia música de una manera tan abrupta es como fuerte; en la academia realmente había una ruptura con estas músicas porque tal vez quienes estaban allí, no tenían ni el conocimiento ni la intencionalidad, ni las búsquedas y lo hacíamos un poco por debajo de todo. Entonces hubo momentos en que era mal visto tocar música tradicional siendo músico académico, pero algunos dimos la lucha, dijimos no pasa nada tenemos que estar aquí defendiendo lo nuestro, sin embargo hubo compañeros que les toco mucho más difícil, porque digamos que chocaba directamente con su formación académica puntual, como yo no era estudiante de canto lírico, ni era estudiante de canto formal en la universidad, pues no me podían decir nada, mi formación vocal fue en muchos coros en la ciudad, en la coral palestrina que era el coro del conservatorio, en el coro Antonio María Valencia, en el coro de Dita Martina, entonces ya nos conocíamos mucho entre todos.

Miguel: ¿Qué opinas de la formación musical basada en ritmos populares tradicionales? o sea, tu experiencia de aprendizaje más empírica del folclor en contraste con lo que pasa ahora con espacios como la escuela Desepaz, fundación escuela Canalón, y si crees que es relevante para una formación musical integral. Yahaira: creo que con el transcurrir del tiempo han emergido muchas fundaciones e instituciones, que han dado lugar a esos espacios que los jóvenes estaban buscando en los barrios populares o en los colegios y otros

municipios, por ejemplo, si vemos Canto por la Vida, la escuela de Ginebra, Valle abanderando todos los procesos de música andina colombiana, también en la escuela Desepaz que funciona desde hace 19 años ya han emergido nuevos músicos muy talentosos, chicos tienen formación desde los 7 años, luego van y se presentan a concursos y ganan, hacen cosas que uno dice “wow”, entonces son procesos que no se pueden desconocer desde la música académica, porque es que las músicas tradicionales no son fáciles de enseñar o de comprender, recuerdo que nosotros teníamos un grupo que se llamaba Quinto Piso, un grupo de jazz en ese entonces netamente estaba Alejandro, Mauricio Castillo, Alejandro Martínez, Joaquín Salcedo, Eva María Castro, Santiago, Luis Carlos Ochoa, entonces ellos quisieron armar un combo como darle un giro a ese grupo y decidieron presentarse al Petronio en el 2001 y me invitaron a cantar con ellos, fue tan exitoso que ganamos en modalidad libre, era un formato completamente distinto a todo lo que estaba, porque ahí se veía la unión de lo académico **con lo popular** porque pues estos chicos eran tremendos músicos, imagínate que nosotros no teníamos marimba, sino que Mauricio la hizo con la voz improvisando, entonces eso fue una cosa que rompió pero que también creo que abrió un camino gigante, entonces lo que pienso es que todos estos espacios formativos que han llegado además de una manera juiciosa, se han proyectado y se han consolidado en el tiempo, han cambiado el panorama musical de la ciudad y la academia no ha podido ser ajena a ello, el mismo festival de música el Petronio ha crecido entorno a esta fusión, nosotros nos presentamos en Los Cristales en el 2001 y ver ahora todo el complejo que hay alrededor de la música, por ejemplo el modelaje, la comida, las artesanías y todo lo que va creciendo, es una transformación y creo que estos procesos informales son quienes están siendo los semilleros de todas las instituciones, por supuesto que las músicas populares

aportan a los jóvenes es otra manera pensarse las músicas, de entenderlas distinto y de poder digamos de alguna manera aprender haciendo.

Miguel: algo que yo planteo en ese trabajo de grado es, como desde lo popular y tradicional también hay una afinidad que logra seducir a los estudiantes y lograr que se sientan más cercanos a la música, especialmente en su etapa de iniciación, ya que están haciendo de alguna manera lo que viene escuchando desde niños, lo que está en la calle, entonces hay una afinidad más cercana, esto se ve reflejado en la disminución del porcentaje de deserción, ya que la motivación a la hora de hacer esa música es más grande.

Yahaira: si, creo que lo que cobra es un sentido distinto y una significancia distinta, porque eso que estas transcribiendo al pentagrama es algo que has escuchado en tu casa o has podido comprenderlo de una manera digamos en vivo “in situ”, digamos que cuando las músicas tradicionales tu ya las puedes comprender de esta forma es como “ah esto repite aquí, esto está en esta tonalidad, podemos hacerle estas voces”, ya te abre el panorama y lo amplía, te permite crear a partir de, por eso ahora hay tantos grupos de fusión, si no, la modalidad libre en el Petronio ni existiría, creo que las músicas también trascienden a otro punto, hace que los jóvenes y quienes estamos en ello pues podamos seguir aportándole, claramente hay unas bases que nosotros tenemos que tener, unos conocimientos y unos conocimientos que ya están ahí y que no se van a cambiar, que tiene que ver con la notación musical, con toda la forma tonal o atonal, pero las músicas tradicionales lo que te permite también, es encontrar entre esos dos lenguajes unas nuevas sonoridades, hay algunos que podemos estar allí haciendo un trabajo como el que hace el Carmen López, que es el rescate de la vanguardia, el mantener, otros grupos también lo que hacen es fusionar estos procesos

para que se den a conocer nuevas sonoridades y si no fuera por ese ímpetu académico tal vez no llegarían estas fusiones.

Miguel: Claro y también te permite hacerlo por niveles, o sea, empezar desde algo más asequible a la formación, y a medida que el instrumentista o la formación musical va avanzando, también siempre hay nuevos materiales acorde con el avance.

Yahaira: Si lo vemos desde la música occidental, *las músicas con las que se enseñan a los* niños en principio, son las músicas tradicionales europeas, y esto se vio reflejado en Sudamérica, ya que lo que se hizo fue traer estos modelos para enseñar con músicas tradicionales de ellos y no comprendimos o nos hemos tardado en darnos cuenta de que *a* través de nuestras músicas podemos hacer ese proceso, porque básicamente la música occidental está bajo los cimientos de las músicas tradicionales europeas.

Miguel: De acuerdo, también lo digo desde mi experiencia, hice la formación en el conservatorio y con lo que arrancamos fue el Kolneder, libro de formación música en donde lo que encontramos es danzas y ritmos europeos.

Yahaira: además, que son lenguajes lejanos, porque nosotros pues no vivimos, no bailamos vals, ni las danzas húngaras, además nosotros que tenemos estas zonas tan ricas deberíamos aprovecharlas, es muy diferente el pacífico del Atlántico, la zona andina de los llanos o de la Amazonía, entonces me parece que estos procesos como el que tú estás llevando pues nos permite abrir posibilidades y la incidencia en lo pequeño que es que nos corresponde.

Miguel: Genial. A la hora de girar con el grupo Carmen López al encontrarte con estos países europeos y estar escuchando sus músicas tradicionales, que al final fue con la que

empezamos a estudiar música, ¿qué diferencia encuentras en la propuesta que llevaba Colombia en torno a la diversidad y los demás países?

Yahaira: Pues mira gracias a que pude digamos salir del país muchas veces con Carmen López, es que logré comprender de una manera más clara lo que dicen, que Colombia es un país diverso, porque como nosotros vivimos aquí, no nos damos cuenta de eso. **Nosotros** nos presentamos en una noche y podíamos tener 6, 7, 8 danzas diferentes completamente, entre la organología y el vestuario y tú ves las agrupaciones que llevan claro un show montado, pero su performance es el mismo hoy, el mismo mañana y el mismo pasado, que está muy bien pero que no tienen esa riqueza musical que tenemos nosotros, entonces la gente nos decía, pero venga ustedes tocaron ayer con esto y ahora con esto, pero tienen esta cantidad de instrumentos, ¿cómo hacen?, y como para nosotros es el diario vivir, entonces eso hace que uno primero agradezca más, reconozca más y se alegre más, pero sobre todo valore más estas posibilidades que tienes, uno dice wow Colombia y lo mismo se ve en el mestizaje que tenemos como país, uno ve por ejemplo no sé, los franceses tienen algún aire, los italianos tienen otro, los ucranianos tienen otro, pero cuando a todos los colombianos nos decían “¿where are you from?” mira, tú tienes los ojos claros, yo soy así una mujer negra, el otro tiene el cabello rubio, pero decían ¿cómo puede ser?, esto eso es Colombia ¿me entiendes?, es un país diverso y alegre infinitamente en todo lo que hace, entonces creo que también el poder estar en espacios como el Carmen López, como en agrupaciones de música tradicional, te permite abrir el panorama, salir nada más al interior de nuestro país de una región a otra te sorprende y uno dice “uy estos boyacos como hacen para bailar esto ¿y esta rumba campesina? ¿y esta costa?”, al principio esto es un poco ajeno, pero ya cuando vas de representante de tu país a otros lugares claramente puedes también apreciar

el folclor, apreciar la artesanía, la cultura, hay cosas en las que debemos mejorar como país claro que sí, pero también te permite valorar y ser un embajador de tu país a donde vayas.

Miguel: que lindo, hemos tenido la oportunidad de conocer otros países, de compartir con otros grupos y eso hace que valoremos lo que tenemos, para ti, como fue el conflicto con la academia cuando se dieron cuenta que estabas tocando música tradicional. Yahaira: pues mira que, a mí no me pasó, por que como yo estudiaba flauta traversa y ese no era un instrumento que interpretara en la música tradicional, lo que hacía era cantar y dirigía el grupo, entonces nunca tuve digamos un comentario directo, además como fuimos motivo de orgullo para la universidad por haber sido ganadores del Petronio cuando estábamos con quinto piso de la versión libre en el 2001, digamos que cuando lo haces bien y tienes un reconocimiento de esos, todos alegres, pero sí escuchaba que muchos amigos, les bajaban la nota, cuando digo la nota es la energía o el ánimo, sin embargo, hay que comprender que, aunque seamos músicos populares, aunque estemos tan cerca de nuestras dinámicas, la academia tiene otra lógica que nosotros no la podemos desconocer, creo que no podemos decir “ah no es que esto es así y yo no voy a aprender a leer la partitura”, porque no puedes venir a decir eso, por ejemplo, cuando yo presenté el examen para la universidad, en ese entonces, eran exámenes que, aunque se denominan aptitudinales, realmente si tú vas ahora a la universidad a presentarse y no tienes unos conocimientos no puedes pretender que vas a pasar la prueba. A pesar de esto hay maestros que utilizan lo popular y tradicional, por ejemplo, el maestro Alejandro Martínez, él estaba con nosotros en quinto piso y luego en Mama Julia y fue uno de los primeros que entró a dar una clase que se llamaba taller de percusión, en ese espacio los muchachos podían trabajar lo tradicional con un enfoque académico, ya que existía mucho miedo por parte de otros maestros, porque en la academia lo que no está dentro de la notación, es difícil saber ¿cómo lo explico? o ¿cómo lo hago?

¿cómo hago este repique?, entonces también son espacios que han generado diálogo entre lo tradicional y la música académica, los maestros de vieja escuela pues si son muy cerrados con eso y también hemos tenido nosotros que aprender a mediar con ellos, quiero decir, nosotros no podemos chocar directamente con un maestro que te dice “no, esa técnica no es”, Alejandro Valdez lo luchó, se graduó y bueno, que no es el deber ser, pero son dos corrientes digamos que cada vez están en más diálogo y que no se trata de cuál es más importante que la otra, o cuál es la que yo quiero si no, ¿cómo estas dos dialogan? ¿qué me aportan? y ¿qué puedo fortalecer?, tal vez nosotros no vamos a cambiar el cimiento de lo que es la formación académica, pero yo sí puedo decir que se están haciendo cambios pequeños y que se han ido mostrando cada vez más, cobrando un sentido, una importancia y una relevancia para las instituciones.

Miguel: aquí en Cali yo lo he visto precisamente desde ahí, desde el área de percusión, como el maestro Héctor Tascón del conservatorio con el método para marimba “Oí”.

Yahaira: claro, porque puede llegar a unos espacios académicos con unos lenguajes populares, pero que también es como cuando está el método científico y el método empírico, si es el uno o el otro, es cómo dialogan y cómo abro unos nuevos espacios para ello.

Miguel: Qué diferencia encuentras entre la formación académica y la formación tradicional que encontramos en los territorios, por ejemplo, donde el maestro hace también de profe de música, de psicólogo, de director y consejero.

Yahaira: ¡Bienvenido a la escuela musical Desepaz!, te digo que pasa en los territorios y pasa en las ciudades, yo empecé a trabajar en una fundación que se llamaba la fundación

nacional Batuta donde obtuve mucho de mi experiencia y lo que pude darme cuenta, es que uno sale de universidad pensando que vas a dar tu clase de música normal, los niños están allí esperando, pero no es así, los niños vienen con una cantidad de situaciones que no te imaginas, internas, externas, locales, que no puedes desconocer y la música es una herramienta para la formación integral de una persona, porque no vamos a esperar que todos los niños sean músicos académicos de formación, pero sí siento que quienes estamos en los territorios, en los espacios de formación, con niños jóvenes, adolescentes y adultos tenemos una responsabilidad *inmensa*. Aquí con la experiencia y calidad de los profes está garantizada la formación musical, pero para la formación integral de una persona, que es el otro componente, importa es que esa persona sepa que la reconoces, que sabes su nombre, que estás dispuesto a dar más de lo que corresponde, entonces creo que la formación académica para los maestros, no solo de música sino todos los que se dediquen a la labor pedagógica, tiene que ir un poco más allá y quienes no estemos de acuerdo con eso, por favor que no trabajemos con niños o con adolescentes, porque estamos haciendo un daño. Los maestros somos quienes más tenemos posibilidad de permear para bien o para mal, porque tenemos un contacto con mínimo diez o quince personas en un salón, sin hablar de los que tienen treinta o con cuarenta estudiantes y multiplica eso por dos que son sus familias, entonces tenemos en un solo salón, el poder de irradiar a unas ochenta, noventa personas; hemos tenido la oportunidad de contar con excelentes músicos en nuestra escuela, pero dejamos claro que si no comprendes que estás trabajando con un ser humano que tiene preocupaciones, que si estás en un barrio popular, por ejemplo, trabajar en Desepaz no es lo mismo que trabajar en Univalle, que trabajar en San Fernando o trabajar en el IPC, las dinámicas son distintas, nada más llegar hasta la escuela, genera una dinámica, aunque ya las fronteras invisibles se borren, los chicos tienen problemas del tipo, que si el papá lo

mataron, que si mi mamá se quedó sin trabajo, que si a mi hermanita la acosaron, que si me robaron aquí, entonces también son decisiones que los chicos afrontan cada día, nosotros mismos como adultos y como maestros, debemos de saber que es un compromiso en el que estamos tocando vidas, que lo más importante no es que si cantan bien o cantan mal, y no quiero que eso se entienda se entienda mal, se trata de no dañar al otro, que revises la forma en que se lo decís, estamos haciendo cultura de paz en cada lugar en el que estamos, la manera como te relacionas con los muchachos, como le ayudas a resolver los problemas que están dentro del salón en el día a día, o sea, a vos no te puede no importar lo que está sucediendo, si hubo un problema en el salón, no decir: “nos vamos otra vez da capo y ustedes miren a ver cómo”, vos tenés que abrir un espacio para preguntar “¿que pasó?, vamos a resolver esto” y al acompañar los maestros terminamos siendo psicólogos, mamá, papá, tía, abuela y prima, te piden la bendición, te piden consejo, entonces claramente la música debe estar siempre bien hecha y ser de la máxima calidad, pero hay unos maestros que sí les falta formación humana y entender que lo que vas a hacer va a **tocar vidas**, es muy diferente, trabajar en un call center, trabajar reparando computadores, trabajar plantando árboles o haciendo algo que sea como muy técnico, porque aquí a veces lo que lleva más tiempo es pensar, “¿cómo resuelvo esto?, si Juan se enojó con María ¿cómo hago para resolver esto? ¿qué fue lo que pasó?” y luego esa fórmula no te sirve al otro día, con otros estudiantes; entonces, los maestros siempre tenemos un radar muy grande con unas “antenas gigantes de pulpo”, **definitivamente dedicarse a la docencia es** una decisión y los maestros que no tengan esa vocación ojalá no estuvieran en la carrera, **porque hace mucho daño**, lo hemos visto desde la deserción escolar, porque entonces si vos no preparas tu canción, si no te la sabes, si no sabes cuáles son los acordes, si hoy enseñamos una cosa y

mañana otra, los muchachos también dicen, “venga, ¿este profesor de donde salió?”. En resumen, es una gran responsabilidad.

Miguel: interesante eso, ¿cómo la música afecta el mundo social y afectivo de los estudiantes?, y la responsabilidad que tiene el maestro no solo para enseñar música, sino también de entender el contexto de sus clases, “¿a quién estoy enseñando?”, y eso, llevándolo a las músicas populares y tradicionales se hace pertinente, porque de alguna forma encuentran afinidad con los estudiantes, pero ¿cómo mantener eso y cómo ser responsable a la hora de impartir una clase?

Yahaira: yo te digo que los primeros que nos transformamos somos nosotros mismos, los maestros, y esa transformación te lleva muchos procesos de angustia en los que vos decís, “¿será que lo estoy haciendo bien?, ¿será que no lo estoy haciendo bien?, ¿será que es por aquí?”, llena de frustración, porque a veces vos crees que es como en el colegio, o en la universidad, que vos llegas a enseñar y crees que los procesos van a ser más rápidos, va a sonar afinado, va a sonar en el tercer ensayo, pero uno se da cuenta que no es así, y piensa, “no! Dios mío, pero soy el peor maestro del mundo, esto no funciona, esto no va”, y no te han enseñado en la academia que este proceso se demora en llegar, compactar un grupo como tal, es una lucha diaria. Las músicas populares y las músicas tradicionales te permiten entrar en procesos de sanación, por ejemplo, cuando vos haces procesos creativos, puedes buscar un pretexto para resolver una situación que está dentro del salón, puede ser con la letra de una canción que ellos ya conocen, o sea, traer en contexto un aprendizaje situado, que tiene sentido y no simplemente una canción que es para aprender el tres cuartos, el cuatro cuartos o tal tonalidad; pero eso te toma tiempo y a veces la gente tiene ese compromiso, sino que dice, “yo voy a seguir este método de arriba abajo y el que la cogió,

la cogió y el que no la cogió, no la cogió”, los métodos nos dan una línea, unas pinceladas grandes como dices tú, nos dan unos brochazos, más bien, para ponerlo en término de tu trabajo, pero a nosotros nos toca ir dándole la pincelada, “el color es azul turqués o es azul cielo o es azul celeste o ¿cómo es?”, entonces esos pretextos y esos procesos creativos, sí que hay que hacerlos con los muchachos, o sea, de verdad que uno no sabe y hay cosas que los muchachos sanan, resuelven y es a los años que vos te das cuenta o que te lo dicen, porque uno a veces quisiera ver que todo se resuelve ahí y en base a mi experiencia sé que claramente no puedes salvarlos a todos, pero vos tratás de hacer lo mejor, creo que la música se acerca mucho a la psicología, al trabajo social, incluso a la medicina.

Miguel: esto que me cuentas, se asemeja mucho a cómo se enseña música en los territorios, yo creo que hay mucho que aprender de estos procesos, obviamente, lo que hacemos en la academia y la formación de licenciados o músicos profesionales es fundamental, pero también ¿cuáles son los procesos que se realizan en lugares como en el pacífico, en la costa, caribe?, en los que se enseña desde el hacer, desde la observación y el ejemplo, ver a mis padres, a mis maestros ¿cómo tocan?, ¿cómo se relacionan?, porque también hay todo un encuentro alrededor de la música, unas jerarquías, hay un entramado social en torno a la música, que tiene que ver con lo afectivo, lo social, entonces ¿cómo aprendemos de esos procesos?, y lo traemos a la academia, donde se enseña en un espacio más grande y más formal la música, pero también reivindicando este tipo de enseñanzas.

Yahaira: sí, para mí la primera escuela fue mi familia, una familia que ha trabajado por todo lo que necesita, donde aprendí lo que es la solidaridad viéndolo, no en un concepto, sino en la acción, donde aprendes lo que es el trabajo en equipo, cómo se resuelve en el día a día y muchos aprendizajes que pude traer a mi vida profesional, después de haber aprendido los

conceptos teóricos en la universidad, para decir después “ah, esto se llama así”; para mí eso es la universidad, un espacio que te permite conceptualizar aquello que vos ya has vivido en la acción, “esto que yo he hecho así, se puede nombrar de esta manera”, luego haces una mixtura, me acerco con esta teoría, me alejo, tomo, pero la vivo diariamente y la transformo en mi realidad, así es en los territorios, uno ve maestros que hacen de todo, como lo que decías ahora, son el consejero, el que hace los refrigerios, pero tienen una claridad total de ese niño y un respeto por lo que hay allí, ojalá los territorios puedan seguirse fortaleciendo, que a veces se quedan cortos también, por problemas por un montón de factores: los recursos, con el instrumento, con el mantenimiento, se trabaja mucho con las uñas, igual que en las ciudades también, pero yo creo mucho en el poder de las cosas pequeñas y creo que donde estés tienes que hacer una incidencia mínima y pues no vamos a cambiar la constitución de Colombia o esperar que cambie para que nosotros cambiemos, no, tenemos que hacerlo en nuestro salón de clases, en el día a día, en el vivo ejemplo, y si te equivocas, también reconócelo, porque eso no quiere decir que los maestros no nos equivocamos, ni que los maestros tenemos siempre la claridad, hay que aprender a decir, “esto no lo sé, pero lo voy a averiguar”, preguntarle a un compañero, a un coequipero, que cultives la solidaridad, entonces si no lo sabes, pues no lo sabes, pero no te lo inventes, o no eches carreta, no es un espacio para que el otro me reconozca a mí, decir “entonces yo sé más que este”, esto no se trata de esto, esto se trata de crecer en comunidad, porque todos los espacios son una representación de lo comunitario, todos somos una familia sea donde estés, la escuela es una familia, el colegio es una familia, vos con tus amigos son una familia, el Carmen López es una familia, una familia diversa, loca, disfuncional como todo, pero por ejemplo Emerson es una persona que yo amo infinitamente, lo llevo muy en mi

corazón, he aprendido muchas cosas maravillosas de él, otras que siempre le peleo, pero sé que siempre hace todo con amor, aunque se equivoque en algunas cosas.

Miguel: Que lindo escucharte, y más aún desde tu papel de directora de la escuela, también me inquieta un poco esta necesidad de enseñar la música desde la competencia, se inculca mucho eso ¿no?, el arte como una competencia en todo momento, obviamente en algún momento hay que competir, pero siento que también se crece más apoyándonos, es evidente que no todos tenemos las mismas fortalezas.

Yahaira: Sí, con esto también te quiero decir, ***no es fácil, a veces decirlo es fácil, pero es*** una lucha, porque a veces lo institucional te pone una tara, te pone un corte y uno tiene que ser abanderado de lo que piensa, de lo que siente, pues desde que yo llegué a la escuela y desde que he tenido la posibilidad de direccionar este barco, que también tiene muchos oleajes, por ser una planta escolar de 30 maestros, 6 administrativos, 300 niños y 35 adultos, ya te imaginarás, me tomó tiempo comprender la dinámica porque no se puede llegar a decir, “no, es que yo quiero que esto sea así, coercitivo”, entonces también son espacios que se van ganando, tú le vas dando el molde al lugar donde estás, le vas dando una horma, pero comprendiendo que vos no sos sola, o sea, si yo no tengo un equipo de trabajo yo no puedo liderar esta escuela, yo no les digo qué hacer, les doy línea y bueno “direccionémoslo por aquí, vamos haciéndolo acá”, claramente hay quien lidera y tiene que tomar las decisiones, pero cada quien tiene que encontrarle un sentido a lo que hace, por supuesto que la vida nos enseña y nos mal enseña que es una competencia y que es el más vivo, el más fuerte, el que gana, pero es el que más sufre también, porque entonces, quiero ser mejor que este todo el tiempo y siento que no es así, nosotros tenemos que ir siempre juntos, somos más en equipo nos va mejor, es difícil, porque en los colegios, digamos que

estoy hablando ya de lo formal, su frase es “el que gana gana, el que pierde pierde, aquí el que sabe es el que ganó diez, el que saco seis no nos interesa de a mucho”, entonces no es fácil, no es fácil, pero me encanta estar en un espacio informal donde nosotros podemos hacer esa incidencia de una manera más directa y comprometida con ello.

Miguel: genial, bueno ya para terminar, agradeciendo este espacio ¿cómo fue aportar ese granito de arena desde de la dirección musical en el grupo de música del Carmen López y cómo fue tu experiencia haciendo música para la danza?, qué retos te impuso.

Yahaira: fue una gran escuela para mí, porque pude colocar de manifiesto dos lenguajes distintos, el lenguaje de la música popular y tradicional, en el que encontraba a los compañeros metidos en sus tambores sin levantar la cabeza y donde tocaba decirles, “ey, el corte ya fue”, al principio fue complicado por eso, ellos decían “no, nosotros terminamos cuando ellos salgan”, y yo pensaba no, espérate, “les voy a contar 16 y cuando diga 14 ustedes tacata tacata tacata ta”, entonces empezar a encontrar unas formas, en las que yo sabía que no les iba a explicar ni de métrica ni de tonalidad, pero sí de unos comandos que podía utilizar, entonces yo voy aquí en mi conteo y cuando les marque 1,2,3, nos encontramos, y quedaba clarísimo. Era también entender mucho la danza, porque para mí sería muy difícil bailar, entonces tuve que entender ¿qué hacen aquí con los pies?, ¿va a tiempo o a destiempo?, ¿qué quieren hacer aquí con la coreografía?, entonces es muy bonito ese proceso creativo, que también me tomó tiempo porque uno hacía una guía, pero ellos no lo sabían leer en ese momento, pero después el grupo luego fue cambiando, al principio no todos tenían formación académica, sino que eran más de formación empírica, sin embargo, tenía una coequipera que era Jazmín, también estudiante de música, las dos teníamos clarísimo la guía, pero también supe que teníamos que ir quitando esas guías,

porque les generaba mucha ansiedad, angustia de pensar “¿por dónde van?”, entonces yo les dije “toquen tranquilos que yo voy a dar los ocho últimos compases y ya”, entonces también fue ver, como esas cosas que a veces a mis compañeros en la academia les costaba un montón, como, sacar el quemado, el repique, a ellos les salía muy fácil, pensando en eso, pudimos hacer unos encuentros, donde fueron viniendo más estudiantes de música y nosotras fuimos embajadoras de eso. En primera instancia a la gente les llamaba mucho la atención y preguntaban “¿ustedes giraron? ¿ustedes hicieron esto?, y ¿ustedes giraron por allá?”, el Carmen es una gran ventana y una posibilidad de conocer el mundo entero, porque creo que yo no hubiese podido pagar con mis propios recursos todos esos espacios, pero sí, se fueron generando diálogos y me da mucha alegría que después de todo este tiempo en el Carmen, todavía se me recuerde con cariño y que pueda yo ir a esos espacios y apoyar.

Miguel: Genial, te agradezco por este espacio, te comento que precisamente uno de los fines de este trabajo es poder vincular un poco más la Escuela de Música con los grupos representativos que hay en la universidad, por medio de la práctica docente, que precisamente yo lo hice con el Carmen, para que otros chicos tengan la posibilidad y que no haya tanta esa división que siempre ha existido.

Yahaira: super, entonces bueno muchas gracias ¡seguimos!, conmigo para lo que necesites.

3. Capítulo 3: Material de Apoyo para Profesores de Iniciación Musical

3.1 Secuencia 1 - Sesión 1

Fecha: 23 febrero 2024. 2:30 pm - 4:00 pm.

Lugar: Auditorio 5 Universidad del Valle.

Duración: 1 hora y 30 minutos.

Nombre de la secuencia: Bunde – Pacífico Sur, Conjunto de Marimba.

Dirigido a: 1 Grupo de jóvenes del Semillero de música del Carmen López.

Diagnóstico y progreso: Jóvenes universitarios apasionados con la música, que recién empiezan su proceso de aprendizaje.

Objetivo de la secuencia: Lograr interiorizar dentro del ritmo musical el concepto de la pulsación, por medio de la canción San Antonio. Competencia(s) a desarrollar en la sesión:

- Estabilizar el pulso y coordinar en el marco de la canción “San Antonio” en ritmo de Bunde, con una matriz métrica binaria.
- Escuchar y reproducir el ritmo de Bunde.
- Entender la importancia de los acentos dentro de la interpretación musical.
- Poder reproducir el ritmo de bunde con acento y pulsación. -Lograr independencia, al cantar y tocar el ritmo a la vez.

Repertorio como eje: San Antonio, canción tradicional del Pacífico Sur Colombiano.

Características de la obra:

- Es uno de los Bunde más conocidos a nivel popular, con múltiples grabaciones de grupos emblemáticos del pacífico como El Grupo Bahía, ChocQuibTown y Herencia de Timbiquí.
- Hace parte del repertorio del chigualo, uno de los ritos fúnebres por la muerte de un niño en el pacífico.
- Es un ritmo lento, con una matriz métrica Binaria, que facilita entender el pulso y los acentos dentro de una canción.

Figura 1.

Fragmento de la partitura “San Antonio”, canción popular del litoral pacífico

San Antonio

Velo que bonito- Alabao Bunde Popular litoral pacífico Colombiano

Voz

Ve lo que bo ni to lo vie nen ba jan do con ra mos de flo res lo van co ro

5 nan do ve lo que bo ni to lo vie nen ba jan do con ra mos de flo res lo van co ro

9 nan do O rri O rra San An to nio ya se

13 va O rri O - o rra San An to nio ya se va

Tomado de: Hurtado Ramírez, 2018. 73

Secuencia

1. Saludar a todos, dinámica para conocernos entre todos (12 min).
2. Cantar varias veces la canción San Antonio, llevando el pulso con las manos o un instrumento de percusión (5 min).
3. En el puesto llevar el pulso con los pies y luego subdividir con las palmas, mientras el profesor canta (15 min).
4. Con manos y pies enseñar la célula rítmica del Bunde, subdividiendo con las palmas y marcando con los pies (si es necesario dividir el grupo en dos, palmas y pies) (15 min).
5. Hablar sobre el bunde, su importancia dentro del chigualo y el sincretismo que representa (10 min).
6. Independencia voz y cuerpo. Diciendo refranes y una conversación, mientras realizamos un ritmo con las palmas. (10 min).
7. Una vez interiorizada la independencia, intentar cantar "San Antonio" mientras tocamos el ritmo con nuestros pies y manos (15 min).
8. Utilizar los instrumentos de percusión que tengamos a la mano, para interpretar el ritmo base del bunde, mientras entre todos cantan la canción (8 min).

Recursos: Salón, reloj, cuaderno pentagramado, tablero, instrumentos de percusión y asientos.

Evaluación: Entender y replicar, la pulsación, la subdivisión y la independencia cuerpo y voz. Aprendizajes esperados de la sesión:

- **Procedimental:** Realizar el ritmo de Bunde mientras cantamos San Antonio.

- **Actitudinal:** Respeto por el proceso de aprendizaje y la atención que requiere el procesar el nuevo conocimiento.
- **Cognitivo:** Pulso, independencia y subdivisión.

Tallerista: Miguel Ángel Vélez.

3.2 Secuencia 2 – Sesión 2

Fecha: 15/03/2024

Lugar: Auditorio 5 Universidad del Valle

Duración: 1 hora y 30 minutos.

Nombre de la secuencia: Cumbia – *Región Caribe, Conjunto de Gaita.*

Dirigido a: Grupo de jóvenes del Semillero de música del Carmen López.

Diagnóstico y progreso:

- Jóvenes universitarios apasionados con la música, que recién empiezan su proceso de aprendizaje.
- En la última sesión, Diana al principio no lograba subdividir el ritmo con el pie, entonces propuse simplificarlo y hacerlo más sencillo.
- Una situación positiva fue que gracias al apoyo del compañero Leandro y al ver como él lo interpretaba, ella logró llevar a cabo el ejercicio.
- Algo fundamental en la comprensión de los ritmos, es entender la naturaleza de cada instrumento y porqué suenan como suenan, su forma, construcción y de qué material está hecho.

Revisión:

- Una de las fallas más evidentes es lo difícil que les resulta cantar y tocar a la vez. - Los alumnos solicitaron tener un material de apoyo, donde estén los ritmos con las onomatopeyas, para poder estudiarlos y tener un referente de memoria visual.

- También sugirieron tener un espacio dentro de la sesión para repasar el ritmo visto la semana pasada.
- Se animaron y propusieron una cumbia de gaita, “Un fuego de sangre pura” de los Gaiteros de San Jacinto.

Objetivo de la secuencia: Mediante el ritmo de la cumbia, desarrollar la síncopa, afinación y métrica. Competencia(s) a desarrollar en la sesión:

- Percibir la síncopa como elemento fundamental dentro de la interpretación de la cumbia.
- Lograr mantener una métrica constante durante un tiempo determinado, sin que haya variaciones en la velocidad.
- Interpretar la cumbia con la voz mientras con el cuerpo llevamos la síncopa.
- Proponer algunas variaciones en forma de improvisación, escuchando a los otros compañeros y sin perder la métrica dada.

Repertorio como eje: El Pescador, José Barros, Cumbia tradicional. - *Es una cumbia tradicional muy conocida, con múltiples grabaciones de grupos emblemáticos nacionales y del Caribe colombiano como Puerto Candelaria, Totó la Momposina y Alberto Barros.*

- En su forma se facilita su comprensión, ya que tiene solo dos partes A y B, estrofa y coro, precedido por un fragmento de improvisación, elemento que se va a incorporar en esta sesión.
- Es ideal para empezar a entender la cumbia, ya que, durante toda la canción se mantiene un ritmo constante sin variaciones ni cortes que logren confundir al alumno.

Figura 2.

Fragmento de la partitura de “El Alegre Pescador” de José Benito Barros

El Alegre Pescador
Cumbia

José Benito Barros
Copió Juan Sebastián Hurtado Ramírez

Am C E7

Am

Voice

Vá su bien do la co rrien te con chin cho rro rya ta rra
naes per ra son rien te con su má gi coes plen dor

4

— ya la ca no a de ba re que pa ra lle gar a la pla
la lle ga da del va lien te del a le gre pes ca dor

8

1. 2. Am

— ya La lu or El pes ca dor ha bla con la lu na el pes ca

12

dor ha bla con la pla ya el pes ca dor no tie ne for tu na

16

E7 Am 1. 2. Am

so lo sua ta rra ya El pes ca ya

Tomado de: Hurtado Ramirez, J. S. (2022). *El Alegre Pescador*. 79

Secuencia:

1. Cantar varias veces la canción “El Pescador”, llevando la síncopa con las manos o un instrumento de percusión (10 min).
2. Revisar voz por voz, por lo menos que todos se sepan el coro “El pescador habla con la luna, el pescador habla con la playa, el pescador no tiene fortuna, solo su atarraya” (10 min).
3. Hablar un poco sobre los tipos de poema, estrofa, verso y rima que podemos encontrar en una cumbia. También de la forma musical rondó, que encontramos en el estribillo (15 min).
4. Con la ayuda de un instrumento armónico, lograr la afinación unísona de todas las voces dentro de su registro. Ayuda a este ejercicio, hacer un mapa del movimiento melódico con las manos (15 min).
5. Contextualizar sobre la historia de la cumbia y sus orígenes en la esclavitud (10 min).
6. Enseñar la célula rítmica de la cumbia, sin perder el trabajo con la voz (20 min).
7. Utilizar los instrumentos de percusión que tengamos a la mano, para interpretar el ritmo base de la cumbia, mientras todos cantan la canción (10 min).

Recursos: Salón, reloj, lápiz, papel pentagramado y tablero.

Evaluación: Logra llevar una métrica constante manteniendo la síncopa, mientras canta de manera afinada. Aprendizajes esperados de la sesión:

- **Procedimental (saber hacer):** Lograr llevar la síncopa con las palmas mientras cantamos de manera afinada la canción de el “Pescador” y poder replicar la célula rítmica de la cumbia con una métrica constante.
- **Actitudinal:** Respeto por el proceso de aprendizaje y la atención que requiere el

procesar el nuevo conocimiento.

- **Cognitivo (saberes):** Sincopa, afinación y métrica constante durante un tiempo determinado.

3.3 Secuencia 3 – Sesión 3

Fecha: 5/04/2024

Lugar: Auditorio 5, Universidad del Valle

Duración: 1 hora y 30 minutos.

Nombre de la secuencia: Contradanza – Región Pacífico Norte, Conjunto de chirimía chocoana.

Dirigido a: Grupo de jóvenes del Semillero de música del Carmen López.

Diagnóstico y progreso: Jóvenes universitarios apasionados con la música, que recién empiezan su proceso de aprendizaje. Actualmente están llegando 6 personas al taller, 3 de ellos con un poco de experiencia dentro de los ritmos folclóricos y los otros 3 recién iniciando su formación musical. Se nota el compromiso de todos, asistiendo puntualmente a los ensayos y practicando los ritmos vistos, en casa. Para motivar al grupo se planteó una muestra musical con público, para que en una función logren mostrar lo aprendido en los talleres.

Objetivo de la secuencia: Mediante el movimiento melódico de la contradanza, entender cómo funciona una escala mayor, también interpretar y entender correctamente la heterometría (cambio de acento) que se encuentra en la obra.

- Competencia(s) a desarrollar en la sesión:
- Heterometría aplicada en el cambio de 2/4 a 6/8 ò cambio de acento.
- Movimiento melódico.

- Escala de Do mayor.
- Grados de una escala.

Repertorio como eje: Contradanza, Chocó, Anónimo.

Una de las contradanzas más interpretadas en grupos de folclor y clausuras de danzas folclóricas.

- Su organología representa el sincretismo de la cultura europea, africana e indígena colombiana, primero interpretados por los conjuntos de salón denominado timbas “expresión que se realizaba en salones de madera, con guitarras y tambores, bailando arrastrando los pies para no opacar la música”, los cuales tocaban valeses, pasillos, polkas, mazurcas y contradanzas, conjunto preferido por la aristocracia europea de ese momento, sin embargo, los músicos de las timbas llevando la música de “élite” al pueblo crean las “chirimías” en un principio interpretado por flautas de carrizo (herencia indígena) y tambores (herencia africana) para luego transformar su organología buscando un sonido más grande para tocar en la calle, reemplazando las flautas por el clarinete, el fliscorno o bombardino y el saxofón, pero también, los tambores por bombos marciales y platillos, influidos por las bandas marciales, presentes en las celebraciones colombianas desde 1840 y traídas por la formación musical eclesiástica de los europeos.
- Por ser una herencia de danzas y músicas antiquísimas europeas, transformadas en nuestro territorio, tiene un enorme valor histórico.
- Actualmente se mantiene muy viva la tradición de la chirimía chocoana en festivales como el San Pacho, festividad dedicada a San Francisco de Asís en el

municipio de Quibdó, Chocó; y en grupos que llevan la música de Chocó por el mundo, como es el caso de Rancho Aparte, conjunto de chirimía chocoana que recién se presentó en el New Orleans Jazz Fest, cuna de la música a nivel mundial.

Figura 3.

Fragmento partitura “La Contradanza” de autoría anónima

SonSiPuedes 04/04/2015

La Contradanza

Instrumentos en C *Contradanza* Anónimo

Allegretto (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 110$)

Vivace (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 140$)

Allegretto

D.S. al Coda

Tomado de: Anónimo, 2015.

Secuencia:

1. Tocar o reproducir la Contradanza en un instrumento melódico o en un dispositivo, para que los alumnos escuchen la melodía y empiecen a identificar la forma binaria, muy marcada dentro de su estructura, por su cambio de métrica y de dinámica (7 min).
2. Luego de escucharla un par de veces, pedir a los alumnos que con sus manos dibujen el movimiento melódico que está interpretando el instrumento principal, que en este conjunto suele ser el clarinete (10 min).
3. Luego de que logren dibujar la melodía con sus saltos y grados conjuntos, junto a ellos descubrir la forma de la obra e identificar en qué sección ocurre la heterometría, que solo con escuchar los cambios sepan donde pasó de 2/4 a 6/8 (5 min).
4. Después de haber escuchado varias veces la obra e identificado su movimiento melódico, hablar sobre el sincretismo presente en la contradanza y como se ha transformado hasta llegar a lo que ellos están escuchando (10 min).
5. Con algunas fichas de scrabble, de dominó o naipes, junto a los estudiantes vamos a explicar de manera lúdica cómo funciona la escala mayor presente en la contradanza, haciendo énfasis en la matemática que está presente en la música, adjunto video de la explicación sencilla realizada por Jaime altozano videoblogger musical (25 min)⁴.
6. Luego de entender la escala mayor de manera lúdica con ejemplos muy claros, asignaremos un número a cada nota de la melodía, de esta manera los estudiantes van a lograr identificar en qué lugar de la escala se encuentran (10 min). ⁴
7. Con los grados de la escala mayor asignados, nos apoyaremos en un piano o el dibujo de uno, para ubicar los grados mientras tocamos y cantamos la melodía, guiándonos por los

⁴ Altozano, J. (15 de nov de 2017). Qué es una ESCALA MUSICAL. La Explicación Definitiva [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=OdYIS8KXdFI&ab_channel=JaimeAltozano

grados que ya hemos escrito en el tablero (13 min).

8. Por último con la música de fondo, cantaremos la melodía con su respectivo nombre de nota, primero a una velocidad lenta y poco a poco aumentaremos su intensidad, hasta lograr el tiempo original (10 min).

Recursos: Salón, reloj, lápiz, piano, papel pentagramado y tablero.

Evaluación: Identifica las notas y los grados de la escala de Do Mayor, presentes en la Contradanza, así como la heterometría presente en la obra Aprendizajes esperados de la sesión:

- **Procedimental (saber hacer):** Logra cantar con nombre de nota la melodía de la contradanza, entendiendo a qué grado de la escala corresponde cada una.
- **Actitudinal:** Respeto por el proceso de aprendizaje y la atención que requiere el procesar el nuevo conocimiento.
- **Cognitivo (saberes):** Heterometría, Escala de Do mayor, y grados de una escala.

3.4 Secuencia 4 – Sesión 4

Fecha: 5/04/2024

Lugar: Auditorio 5, Universidad del Valle

Duración: 1 hora y 30 minutos.

Nombre de la secuencia: Bambuco Fiestero – *Región Andina, Conjunto de chirimía tolimense.*

Dirigido a: Grupo de jóvenes del Semillero de música del Carmen López.

Diagnóstico y progreso: Jóvenes universitarios apasionados con la música, que recién empiezan su proceso de aprendizaje. Actualmente están llegando 6 personas al taller, 3 de ellos con un poco de experiencia dentro de los ritmos folclóricos y los otros 3 recién iniciando su formación musical. Poco a poco los alumnos van interiorizando los conceptos musicales que se han abordado desde lo empírico. Se evidencia la formación de un grupo compacto en el que se desarrolla una complicidad entre los participantes, sentando las bases para un posible ensamble folclórico.

Revisión:

- Es difícil interpretar el acento de un ritmo si no se conoce su construcción métrica.
- Al subdividir lento, entendemos el ritmo desde su base y se hace más sencillo su interpretación.

- Cada instrumento tiene un valor importante dentro del conjunto en algunos, la célula rítmica es exactamente igual, por eso la importancia de tocar escuchando al otro.

Objetivo de la secuencia: Lograr tocar el ritmo de Bambuco mientras con la voz se subdivide el patrón. Competencia(s) a desarrollar en la sesión:

- Lograr subdividir dentro de una métrica binaria cómo es el 6/8.
- Identificar dónde se encuentra el acento en un ritmo y lograr interpretarlo teniendo en cuenta a este.
- Reconocer las diferentes secciones de San Pedro en el Espinal, teniendo en cuenta su forma ternaria.

Repertorio como eje: San Pedro en el Espinal, Tolima, Milciades Garavito Wheeler, Bambuco Fiestero.

- Es la obra más representativa dentro del bambuco fiestero, ritmo característico de El Espinal, Tolima.
- Dentro de su organología se encuentra nuestro instrumento nacional, el tiple.
- La métrica de 6/8 que se encuentra en el bambuco, nos da p hacia una de las estructuras musicales más populares en Latinoamérica, la cual recorre toda la cordillera de Los Andes.

Figura 4.

Fragmento de partitura “San Pedro en el Espinal” con arreglo para trompeta en Bb por Walker Trujillo

San Pedro en El Espinal

Trompeta Bb

arreglo: Walker Trujillo Silvestre

The musical score is written for Trompeta Bb in 8/8 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The music starts with a forte (f) dynamic. The second staff continues the melody with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third staff features a first ending (1.) and a second ending (2.), both marked mezzo-piano (mp). The fourth staff has a piano (p) dynamic. The fifth staff returns to mezzo-forte (mf). The sixth staff also has a mezzo-forte (mf) dynamic. The seventh staff has a mezzo-forte (mf) dynamic. The eighth staff continues the melody. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, as well as dynamic markings (f, mf, mp, p) and articulation marks (accents).

©wa.silvestre@hotmail.com

Musical score for 'San Pedro en El Espinal', measures 49 to 85. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'a tempo' at measure 67. The dynamics are marked as follows: *f* (forte) at measures 49, 55, 61, 67, 73, 79, and 85; *mf* (mezzo-forte) at measures 61 and 73; and *ff* (fortissimo) at measure 61. The score includes a first ending bracket at measure 61 and a second ending bracket at measure 67. The score ends with a double bar line at measure 85.

Tomado de: Trujillo Silvestre, s.f.

Secuencia:

1. Tocar o reproducir San Pedro en el Espinal en un instrumento melódico o armónico, para que escuchen la melodía, empiecen a identificar la forma y se familiaricen con los acentos de el 6/8 (10 min).
2. Permitir que cada estudiante realice su propuesta, sobre cómo interpretar rítmicamente el bambuco. (Suele haber un consenso general, ya que la mayoría conoce el tan popular “papa con yuca”) (10 min).
3. Después de enseñar el ritmo base del bambuco y sus variaciones, haciendo énfasis en la importancia del acento para lograr interpretarlo de manera fiel (15 min).
4. Por medio de un ejercicio de subdivisión, se le enseña al estudiante a reconocer cada uno de los pulsos dentro de el 6/8. El ejercicio consiste en reproducir con la voz repetidamente la subdivisión de la unidad métrica, pero en cada vuelta suprimir un pulso, hasta llegar a quedar solo con el sexto pulso, luego de esto agregar los restantes progresivamente hasta completar los seis pulsos, de esta manera; 1) Un, dos, tres, cua, cin, seis. 2) Dos , tres, cua, cin, seis. 3) Tres, cua, cin, seis. 4) Cua, cin, seis. 5) Cin, seis. 6) Seis. 7) Cin, seis. 8) Cua, cin, seis. 9) Tres, cua, cin, seis. 10) Dos, tres, cua, cin, seis. 11) Un, dos, tres, cua, cin, seis (15 min).
5. Contextualizar sobre el bambuco, sus orígenes afro y la importancia que tiene en toda Latinoamérica (10 min).
6. Presentar la organología de la chirimía tolimense típica del bambuco fiestero (20 min).
7. Con los instrumentos que se cuenten, hacer la interpretación de San Pedro en el Espinal, teniendo en cuenta la forma, dinámicas, cambios de ritmo y variaciones (10 min).

Evaluación: Reproduce el estilo del Bambuco Fiestero, interpretando correctamente los acentos dentro del 6/8 que se encuentra en la obra.

Recursos: Salón, reloj, lápiz, papel pentagramado y tablero. Aprendizajes esperados de la sesión:

- **Procedimental (saber hacer):** Toca con acento el ritmo de bambuco, mientras subdivide el 6/8 dentro de la obra San Pedro en el Espinal.
- **Actitudinal:** Respeto por el proceso de aprendizaje y la atención que requiere el procesar el nuevo conocimiento.
- **Cognitivo (saberes):** Acento, subdivisión, y Forma ternaria.

Imagen 9.

Integrantes del Semillero Musical Carmen López. Año 2024.



Tomado de: Autoría propia

3.5 Memorias del Proceso de Aprendizaje en el Semillero Carmen López, 2024

Un ejercicio de memoria que compendia brevemente el proceso de aprendizaje y enseñanza hecho durante el año 2024 con el Semillero Carmen López puede encontrarse en el siguiente enlace: Vélez, M. Á. (2024). [*Ejercicios musicales en el Semillero Carmen López.*](#)

3.6 Entrevista Camilo José López⁵

Camilo, estudiante de primer semestre de Biología de la Universidad del Valle, es un entusiasta de la música, llegó al semillero hace un semestre con alguna experiencia empírica en la guitarra y poco a poco se ha ido nutriendo del folclor de las costas y el interior, incursionando en la percusión y aprendiendo sobre la diversidad de la cultura colombiana.

⁵ El acceso a la entrevista López, C. J. (2024). puede recuperarse en: https://drive.google.com/file/d/1KPMYK7-LBAq2Y1zPJ7NWspIpW9gANJCx/view?usp=drive_link

Imagen 10.

Entrevista con Camilo José López, en la Universidad del Valle, Cali. 14 nov de 2024.



Tomado de: Autoría propia.

Miguel: Bueno, estoy aquí con Camilo José López Herrera, estudiante de Biología de la Universidad del Valle. Hemos estado compartiendo, viendo los talleres, compartiendo las secuencias didácticas, el proceso ha sido muy nutritivo, ya tenemos un grupo base, hemos tenido ya un par de presentaciones con el semillero y lo invité a esta conversación para hablar un poco sobre lo que fue el proceso del semillero, el proceso de montaje de las canciones y los aprendizajes que le trajo a él esa experiencia. Primero preguntarte, ¿cuáles fueron tus expectativas al entrar al semillero? o sea, cuando entraste, ¿qué es lo que esperabas encontrar?

Camilo: al entrar esperaba que me ilustrara sobre los ritmos nacionales, teniendo en cuenta lo que había visto de Carmen López, y pues yo vengo de hacer algo de cuerdas, guitarra, y

esperaba encontrarme con esos instrumentos, pero lo chévere del grupo es que lo invitan a uno a atreverse con otros...

Miguel: ¿Con otro ritmo?

Camilo: Sí, con la percusión también. Y eso fue una gran sorpresa, nunca me he considerado bueno en la percusión, pero intentarlo me parece muy chévere y también estar en un ambiente en el que todos estamos en la misma búsqueda. Llegamos allí a compartir, a buscar puntos de convergencia, y eso me parece muy, muy chévere. Hay unos que saben más de teoría, otros sabemos menos, pero pues con tu guía hemos intentado comunicarnos en un mismo lenguaje. Y hemos montado cositas chéveres.

Miguel: ¿cómo sentiste la mezcla entre lo teórico y lo práctico que ya traías de la guitarra, cuando hablamos de síncope, del compás, de llevar un tiempo, de hacer un ritmo preciso, de llevar una secuencia, de las dinámicas?

Camilo: Pues... me pareció muy importante que lo hayas incluido, porque la manera de esquematización del trabajo y del aprendizaje, es muy valioso. Aunque no tenemos un proceso, nos acoplamos y logramos mejorar nuestras técnicas, acercarnos al ritmo desde esa perspectiva como el bambuco a 6/8 y el pasillo a 3/4. Entonces uno ya tiene una idea cuando pasa de un instrumento a otro, cómo va a ser el cambio. Y me parece que fuiste muy claro con los ejercicios que hiciste, tal vez no somos tan disciplinados nosotros, pero sí nos ilustraste cómo empezar a adentrarnos en el asunto y poder mejorar nuestra técnica a través de eso.

Miguel: ¿Qué opinas de la diversidad en los ritmos colombianos? ¿Crees que de alguna manera es pertinente seguir tocando y seguir compartiendo estos saberes ancestrales y de territorio para que continúen y se expandan?

Camilo: Para mí es una forma de resistencia, de alguna manera hacer contraparte a lo ***que se está escuchando hoy en día*** con lo de Karol G, que la verdad no sé si llamarlo música, estas expresiones abordan ciertas narrativas, que son muy distintas a lo que abordamos nosotros y que tal vez tratan de expresar los intereses del narcotráfico, no sé si meterme por ese lado.

Miguel: Sí, está bien, está bien lo que tu consideres.

Camilo: Del narcotráfico y su relación cercana con el Estado ¿sí?, digamos que esa música lo expresa y busca mantenerlo, es muy comercial, y que nosotros aquí en la universidad tengamos un espacio donde podamos compartir algo distinto, algo que es nuestro, algo que si escuchamos los relatos sobre los antecedentes, podemos encontrar que siempre fue una manera de converger para alejarse y olvidarse de la opresión, como lo que nos contaba de el pasillo, ¿no?

Miguel: Sobre su inicio en los pasillos de las haciendas de los colonizadores.

Camilo: Exactamente. Entonces, es muy valioso que rescatemos esos ritmos que son muy ricos, uno piensa que de pronto la música colombiana solo es lo que uno escucha, Lucho Bermúdez, o algo así, y cosas similares, pero hay mucha variedad.

Miguel: ¿Te has dado cuenta de toda la riqueza musical que se alberga en nuestro territorio?

Camilo: Sí, nomás aquí en el Pacífico hay tanto que hemos abordado y que faltan, entonces estoy encantado.

Miguel: Camilo, qué opinas del grupo que se ha formado, tenemos chicos de diferentes carreras, de diferentes culturas, incluso de diferentes etnias, porque hay gente indígena, afrodescendiente y mestizos, teniendo en cuenta nuestro contexto, ya que en Cali converge gente de muchas zonas del país.

Camilo: Sí, especialmente del sur occidente. Creo que fue muy enriquecedor, pasar muy rápidamente de la timidez del primer encuentro a los posteriores, donde nos sentíamos más tranquilos y hubo una cercanía inmediata, un click, también darse cuenta de que varios compañeros vienen de ciertas situaciones económicas distintas a las de uno o diferencias culturales, por ejemplo, el compañero Julián, que con su familia hace música del Pacífico ¿no? Ese es un muy buen ejemplo y que a partir de allí tú le vas explicando, “este ritmo es así, similar a lo que ustedes tocan en el pacífico”. Finalmente, la costa Pacífica está aquí enseguida y no la conocemos, siempre ha sido marginalizada y en este espacio se dan todas esas interacciones que permiten reconocer estas culturas, me parece que hay que ampliar el espacio, que lleguen más personas tal vez, que haya un apoyo para ti, que podamos encontrarnos con otras culturas, porque aquí en la universidad he encontrado gente de todas partes.

Miguel: ¿cómo crees que podría ir avanzando el proceso del semillero?, Porque realmente es un proceso que está arrancando entre la experimentación, ya que básicamente el semillero no existía, la idea es continuarlo, enriquecerlo y fortalecerlo, más para que se

logre un proceso por niveles, hacer talleres con otros músicos expertos en su territorio entonces, ¿qué crees que podría mejorar en el proceso?

Camilo: Pues primero, los detalles administrativos ¿no? Tal vez posibiliten un espacio más amplio para ensayar, más instrumentos, porque cuando hay varios chicos nos quedamos cortos, también poder tener permisos para lograr un espacio donde estudiar con los instrumentos, yo sé que en la FAI hay un espacio de percusión, o un lugar que permita tener a los estudiantes más conectados al proceso, nosotros conectamos más con vos, pero hay algunos que solo vienen una vez.

Miguel: sí, brindarle más herramientas, para que se involucren más con la cuestión y que sientan el compromiso, en resumen, formalizar más el semillero.

Camilo: también con las funciones ¿no? que el profe Emerson tenga la posibilidad de informarnos con más tiempo cuando haya alguna función.

Miguel: eso está muy bien, para tenerlo en cuenta, te quería preguntar, ¿cómo ha influido la música en tu mundo social y afectivo, cómo se ha vinculado con tu relacionamiento con las demás personas?

Camilo: bueno, ha sido central, yo me considero un muy buen oyente de música, siempre me ha interesado no solo escuchar la música y sentirla, sino también, conocer lo que hay detrás, conocer a las personas que la hicieron y también me ha encantado poder coincidir con otros que quieren aprender, siempre uno conecta muy rápidamente con la música, uno comparte un álbum de tal artista y el otro me comparte algo más, luego de eso hay una conexión diferente, hay un momento allí, algo muy sólido, porque va ligado a muchas

emociones, por ejemplo, cuando dedicamos una canción a un amigo, una amiga, a la novia, al novio, incluso cuando vamos y nos presentamos o le tocamos una canción a un familiar, no sé, tiene varias connotaciones, y ***para mí es un espacio que promueve la paz***, cuando nos montamos en el escenario, y nos enfrentamos a un público que tiene una disposición de escuchar respetuosamente a los artistas, eso a mí siempre me ha parecido ***que promueve los espacios de paz***, espacios para reconocer las diferencias con los demás, por ejemplo, tú tienes un trasfondo cultural y musical distinto, yo tengo otro y venimos aquí a tocar algunos instrumentos y la pasamos bien. Digamos que ese también debe ser uno de los objetivos del proceso en Carmen López ¿no?, espacio que propicia todas esas cuestiones que, tal vez, en nuestra sociedad flaquean.

Miguel: Sí, como que hay un espacio de encuentro, no solo de cultura, no solo de música, sino de seres humanos.

Camilo: Sí, exacto.

Miguel: ¿te gusta la música que hacemos en el semillero?

Camilo: Me gusta mucho, al principio como no la conocía, era extraña, ¿no? Como cualquier cosa que uno conoce al principio. Y una vez que uno se va adentrando empieza a ser parte de su listado de música, la agrega a un álbum o lo que sea, uno la escucha y la incorpora, porque es algo mucho más cercano, ¿sí?, diferente de lo que pasa con una canción que uno escucha por ahí de vez en cuando. Me parece que la música de Carmen López ha sido un gran descubrimiento, me siento muy afortunado que me la haya compartido y espero seguir aprendiendo.

Miguel: qué importante eso ¿no? Si yo no hubiera tenido la oportunidad, así como vos, de encontrarme por curiosidad con un grupo que hace folclor, que viajan y hacen música colombiana, de pronto tampoco hubiera conocido mucho de lo que se hace en Colombia a nivel musical, y alrededor de la música hay un montón de otras manifestaciones, la danza, las artesanías, las tradiciones, toda la riqueza cultural de nuestro país, muchas veces miramos para afuera y se queda como mucho de lo que se hace acá, que precisamente funciona primero, como herramienta para construir país y luego como formación musical, que es lo que hacemos con el semillero, ¿cómo aprendemos las bases de la música mediante ritmos que se encuentran acá, aprender con bambucos, pasillos, un torbellino, una cumbia, ¿cómo con la cumbia podemos aprender la síncopa? “un, y un, y”, ya sabes que es la síncopa listo, después vamos y la escribimos, pero primero entenderla, tocarla, sentirla, ¿sí? Yo creo que antes de entender algún concepto o antes de, explicarles de teoría musical, tener la oportunidad de aprender haciéndolo, que es como se realmente se hace también en los territorios, Entonces ¿cómo viviste este proceso? ¿o sientes que hubieras aprendido mejor de otra manera, como primero teórico, viendo ejemplos, y después ahí sí tocando, o sentiste que funcionó esa metodología?

Camilo: Me parece que la metodología es muy valiosa como tú la planteas, y si, **nosotros** estamos acostumbrados en la academia a ir a la teoría y después a la práctica, y a veces cuando nos enfrentamos a la práctica profesional encontramos muchas barreras, que no se han trabajado durante la vida universitaria y yo creo que lo mismo se puede ver en el grupo a la hora de pararnos en el escenario a presentarnos, cuando en el espacio de ensayo abordamos con mucha naturalidad el instrumento, como “¿sabes tocar este instrumento? sino, bueno hazlo así”, y empiezas por ahí, trasteas, pero bueno vamos probándolo,

practicarlo un poco, y ya la próxima semana después de una guía muy elemental, viene y se le da el contexto teórico y algunos elementos Miguel: poco a poco mediante la herramienta de experimentación con el instrumento puedas ir trabajando. Camilo: claro, cuando yo me encontré por primera vez con los instrumentos, yo buscaba divertirme, divertirme tratando de tocar alguna canción que me gustaba, y no al **contrario**, uno no busca conocer una cantidad de teoría para poder aproximarse a lo divertido, ¿no? Entonces aquí ocurre, primero el encuentro amable, ameno, y luego, pues sí es necesario un poco de esto para enriquecer tu ejecución.

Miguel: hay un músico que se llama Víctor Wooten, bajista, que habla sobre la música como lenguaje, y pone el ejemplo de cuando uno está arrancando y te dicen, “bueno, tú tienes que aprenderlo aparte, tú tienes que ir a estudiarlo, y después cuando ya seas un experto, ahora sí, vienes a tocar con otros”, él dice que eso no debería ser, porque si analizamos cómo aprendemos a hablar, por ejemplo, finalmente lo hacemos con expertos, con nuestros papás, que ya son expertos hablando, entonces ellos te escuchan, te corrigen, y tu hablas, los escuchas y ocurre un intercambio ahí de alguna manera, poco a poco, y luego obviamente vas a la escuela, aprendes, pero como arrancas a aprender, el primer empujón, es haciéndolo con expertos, entonces dice, “¿porque abordamos la música distinto?, debería ser exactamente igual”, que es lo que hemos hecho un poco con el semillero, esa también ha sido una de las ideas, lanzarse, por ejemplo, hay una experiencia muy linda ya que casi todas las funciones que hemos hecho la hemos realizados con bailarines del grupo de los egresados, entonces literalmente estamos haciendo eso nosotros, digamos, no desde de la música, bueno también es la música, porque nos han acompañado músicos de representativo, que ya tienen más años de experiencia, pero también, hemos tocado para

bailarines de folclor que tienen décadas de experiencia y hemos podido compartir con ellos. Ver como la tranquilidad, en ningún momento siento que ha habido como un llamado de “hey, ¿por qué hiciste eso así?” Sino como que, “no, bien, muchachos, ahí vamos en el proceso”.

Camilo: si, y por ejemplo lo que te voy a decir contextualizando con la vida académica, entonces, estamos compartiendo el espacio allí en el ensayo y tocamos, metemos dinámicas, corregimos aquí una cosa y otra, vemos lo teórico para corregir otras cosas, y cuando ya vamos al escenario, ya tenemos esa experiencia, que es muy cercana al ensayo, ¿no?, es ir a replicar lo del ensayo, pero con la alegría que te están escuchando, de que vienes a compartirlo, no solo con tus compañeros del grupo, sino con el público, entonces, sí me parece interesante lo que mencionas del bajista Víctor Wooten.

Miguel: Lo que pasa es que él era el menor de su familia de músicos, todos los hermanos cuando él arrancó a tocar de niño pues ya tocaban, entonces él aprendió con los hermanos, claro, en un entorno familiar que digamos no todo el mundo tiene, pero esto es como eso, yo soy el hermano mayor y vengan todos mis hermanitos, vamos a aprender a tocar. Eso me parece que ha funcionado, y también se ha mantenido un grupo estable, que no es fácil, por los inconvenientes semanales que se pueden presentar, como funciones en medio de los ensayos, otros compromisos como exámenes y todo el caos que hay dentro de la universidad, pero a pesar de todo eso, pues como que se ha logrado mantener un grupo interesante.

Miguel: ya como para terminar, quisiera preguntarte, ¿te interesa continuar con el proceso?, lo recomendarías a otros estudiantes de la universidad, crees que está funcionando para ti?

Camilo: sí, por supuesto, me gustaría continuar y con la aspiración de compartir lo que estoy aprendiendo, yo no lo recomendaría, yo lo he recomendado y lo seguiré recomendando, también les recomiendo que asistan a las funciones, me parece que yo he llevado como un par de amigas ¿no?, tal vez no se han quedado, pero sí hubo una, por ejemplo que dijo, “yo no sé bailar, yo no tengo ritmo, yo tampoco tengo ese ritmo para la música”, pero fue, lo intentó, le gustó, quedó con el deseo de volver, seguramente en algún momento volverá, y se dio cuenta que realmente sí puede hacerlo, ***todos lo podemos hacer***, todos podemos participar de ese espacio y del gusto de tocar un instrumento, de atrevernos a escuchar algo, replicarlo y hasta mostrarlo ante un público. Entonces quiero que eso perdure en la universidad, así como nosotros tenemos la oportunidad ahora, sigan mejorando las condiciones del grupo, para que muchas más personas accedan a él, y también nosotros comprometernos más y si los del semillero en algún momento pasamos al representativo, que también desde allí hagamos lo propio, que haya más cercanía con los bailarines, eso también puede ser una recomendación, porque a veces como que nos vemos allá en el escenario solamente; pero me parece también valioso, que se compartan más ensayos comunes. Yo estoy muy agradecido, infinitamente, y la música es una de esas cosas que nos salvan ¿sí?, de los problemas, del estrés, el que esté deprimido, ansioso, va un rato a compartir con sus amigos en el grupo, y seguramente sale más tranquilo, eso me ha pasado a mí y ojalá le pase a muchos más. Miguel: mira, que aparte de ti he entrevistado a una chica que estudió en univalle y dirigió el grupo de música representativo por muchos años y ahora está dirigiendo la escuela de música de Desepaz, no sé si la has escuchado. Además, entreviste a Diego Mayor un bailarín que lleva 40 años en el grupo. Entonces, tú que estás arrancando, no sabes cuanto tiempo va a durar tu participación en el grupo, ya que hay muchos que han pasado por semillero, representativo y ahora están en el grupo de

egresados, más de tres décadas en el grupo, entonces es una familia en torno al folclor, en torno a las tradiciones colombianas y bueno, qué lindo que estés emocionado, que te guste y que lo recomiendes.

Conclusiones

Existe una enorme responsabilidad al enseñar músicas tradicionales y populares en un contexto académico, ya que se deben tomar los elementos correctos para encaminar un proceso continuo que permita al estudiante sentir un avance en su nivel artístico sin perder la motivación por tocar algo que antes ha disfrutado en otros contextos, ya que al entrar en el mundo social y afectivo de los alumnos hay un amplio terreno ganado. Resaltando lo compartido en la entrevista con Camilo, hay un momento en el que comenta, “**claro**, cuando yo me encontré por primera vez con los instrumentos, yo buscaba divertirme, divertirme tratando de tocar alguna canción que me gustaba, y no al contrario”, vemos como su primer acercamiento con la música nace de una motivación de experimentar con instrumentos mediante el disfrute que le proporcionaba a él poder interpretarlos, y es clave ese momento de iniciación, ya que su deseo es aprender mediante la práctica o experimentar con la música, para luego entrar a lo teórico, contrario a lo que vemos en algunos procesos formativos, en el que los estudiantes se sientan a entender la música desde lo conceptual sin tener la oportunidad de interpretar mediante la intuición, de una manera más libre, desde una necesidad de crear y descubrir, que en un principio fue lo que los animó a estudiar música.

Creo que en ese punto es donde debemos aprender de los procesos en los territorios, ya que, en estos entornos, la música y su interpretación, está ligada a numerosos contextos

sociales, que permiten al aprendiz tocar y compartir con expertos que lo van guiando desde la experimentación de un instrumento, pero también desde el ejemplo. Olvidarnos de la creación, de la improvisación, del sentir, del escuchar al otro, de deleitarnos, de enternecerse con una melodía o con una letra, de vibrar con un ritmo, de usar el cuerpo para expresar lo que estamos escuchando; en medio del proceso de formación, es cortar el curso natural del arte al que servimos, no se puede entender la música sin usar todos nuestros sentidos, para apreciarla y aprenderla. La respuesta a la pregunta problema, ¿es posible crear unas secuencias didácticas con fundamentos básicos en el estudio de la música, para que profesores en iniciación musical puedan utilizar ritmos populares tradicionales, como el bunde del pacífico sur, la cumbia cantada, la contradanza del pacífico norte y el bambuco fiestero del Tolima?, se responde en el proceso vivido con el semillero de música del Carmen López, ya que, por testimonio de ellos mismos, se logró amalgamar los conceptos básicos necesarios para empezar a entender la música con la experimentación mediante la interpretación de instrumentos y cantos tradicionales colombianos, además en las secuencias didácticas presentadas, pudimos ver que, al nutrirnos con elementos de estos ritmos se puede lograr presentar conceptos básicos necesarios para una formación musical.

Un apartado que no se plasmó en este trabajo de grado y que refuerza mucha la idea de la relevancia que tienen las músicas populares y tradicionales en la formación musical, es la cantidad de músicos de gran nivel, que empiezan su formación musical participando en agrupaciones, bandas, coros, conjuntos, especialmente fuera de la ciudad, en los territorios, donde no hay un proceso de escuelas de música formal, pero sí existen estas agrupaciones donde se reúnen los más grandes y experimentados a tocar con los principiantes, que luego continúan y logran fusionar esta experiencia con una formación

académica dando como resultados músicos virtuosos con una gran sensibilidad y enorme musicalidad.

Referencias

Abadía Morales, G. (1983). Compendio general del folklore colombiano (4.^a ed., rev. y acotada). Bogotá: Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular (pp. 220-224).

Altozano, J. (15 de nov de 2017). Qué es una ESCALA MUSICAL. La Explicación Definitiva [Video]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=OdYIS8KXdFI&ab_channel=JaimeAltozano

Anónimo. (2015). *La contradanza*. Scribd. <https://es.scribd.com/doc/310714456/La-Contradanza>.

Bastidas Yela, É. (2020). La enseñanza de las músicas tradicionales en las instituciones educativas oficiales de la ciudad de Cali. *Investigación y Postgrado*, 35(2), 37-61.

Benavides, I. (2015, Abr 21). La música colombiana: Entre la tradición y la innovación. Banrepcultural, Red Cultural del Banco de la República. [https://www.banrepcultural.org/noticias/la-musica-colombiana-entre-la-tradicion-y-l a-innovacion](https://www.banrepcultural.org/noticias/la-musica-colombiana-entre-la-tradicion-y-l-a-innovacion)

Boada Corredera, L., Martínez López, L., Martorell Rodríguez, T., Mazarío Quiroga, E., & Morato Villar, P. (2016). La música en la educación: artículo de psicología de la educación. Revista E-Innova. <https://webs.ucm.es/BUCM/revcul/e-learning-innova/156/art2104.pdf>

Botella Nicolás, A. M., Fernandez Maximiano, R., Minguez Lopez, X., & Martinez Gallego, S. (2015). La música como instrumento de interculturalidad. Una propuesta didáctica a través del folclor. *Revista de folclor*, (401).
<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-musica-como-instrumento-de-interculturalidad-una-propuesta-didactica-a-traves-del-folclor-784225/html/> Castañeda, F. E. (2019). Grupo de danzas Carmen López de la Universidad del Valle - *Nuestra Historia* [Entrevista en video]. <https://www.youtube.com/watch?v=lneKVTvVdAU>

De los Ríos, G. (s.f.). La música étnica. El folclor y sus aplicaciones didácticas. Selección de fragmentos musicales para el alumnado de educación primaria. OPOSINET. Oposiciones a la enseñanza. <https://www.oposinet.com/temario-primaria-musica/temario-1-educacion-primaria-musica/tema-25-la-msica-como-expresin-cultural-de-los-pueblos/>

Duque, A., Sanchez, H. F., & Tascón, H. J. (2009). *¡Qué te pasa vo! Canto de piel, semilla y chonta* (1st ed.). Ministerio de Cultura.

Flores, S. (2008). Música y adolescencia. La música popular actual como herramienta en *la educación musical*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Gamboa Mora, L. M. (2016). La música tradicional colombiana como herramienta para la *enseñanza de la historia*. Universidad Pedagógica Nacional.

<http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/3015/TE-19715.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Gomez Wilches, P. A. (2015). *Lineamientos de iniciación musical*. Ministerio de Cultura.

Grupo de Danzas Folclóricas "CARMEN LÓPEZ". (2023). *Nuestra Historia. Bienestar Universitario* - Universidad del Valle.

Guzmán Calderón, H. D. (2017). Propuesta metodológica para la apropiación técnico-interpretativa del bambuco fiestero y el pasillo canción en la idiomática del *fagot*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <http://hdl.handle.net/11349/6931>

Hurtado Ramírez, J. S. (2018). *San Antonio. Velo que bonito*. Scribd. <https://es.scribd.com/document/370797176/San-Antonio-PDF>

Hurtado Ramirez, J. S. (2022). *El Alegre Pescador*. Scribd. <https://es.scribd.com/document/571730734/El-pescador-Cumbia-partitura-Am>

López, C. J. (2024). Entrevista con Camilo José López. Entrevistado por Miguel Ángel Vélez. https://drive.google.com/drive/folders/1-rzpp4TAJlGxo9i6cMKUWi2jQr5Yu_CB

Maestro, R. (2020, Ago 30). Música e instrumentos como expresión cultural. Connecting Cultural Diversity. <https://connectingculturaldiversity.com/cultura/musica-instrumentos-identidad-cultural/>

Marín Hernández, J. J. (2011). Música e infancia: de la socialización al control social. Un balance teórico metodológico. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 12(2), 137-164. [https://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-469X201100020 0007](https://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-469X201100020%200007)

Mayor Ibarra, D. (2024). Entrevista con Diego Mayor Ibarra. Entrevistado por Miguel Ángel Vélez. https://drive.google.com/drive/folders/1-rzpp4TAJlGxo9i6cMKUWi2jQr5Yu_CB

Miñan Aguacondo, D. C., & Espinoza Freire, E. E. (2020). La pedagogía musical como estrategia metodológica de motivación en el nivel inicial. *Revista Universidad y Sociedad*, 12(5), 454-460. Scielo. <http://scielo.sld.cu/pdf/rus/v12n5/2218-3620-rus-12-05-454.pdf>

Mina, Y. (2024). Entrevista con Yahaira Mina. Entrevistada por Miguel Ángel Vélez. https://drive.google.com/drive/folders/1-rzpp4TAJlGxo9i6cMKUWi2jQr5Yu_CB

Ministerio de Cultura de Colombia. (2003). *Escuelas de música tradicional*. Área de Música del Ministerio de Cultura.

Muñoz, P. (2004). El Bambuco Patiano: Evidencia de lo negro en el bambuco. En *Estudios afrocolombianos. Aportes para un estado del arte* (pp. 325-332).

Rojas Martínez, A. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/48103.pdf>

Ochoa, J. S. (2016). La cumbia en Colombia: invención de una tradición. *Revista Musical Chilena*, (226), 31-52.

Paz Hernandez, A. M. (2005). Producción musical contemporánea utilizando las células rítmicas del Pacífico colombiano. Universidad San Buenaventura.

<https://bibliotecadigital.usb.edu.co/server/api/core/bitstreams/912ddf92-ea91-4b4b-8ee9-aec7ffa76274/content>

Peña Franco, E. T. (2014). Importancia de la música en la educación actual. *Jameos digital* : revista de contenidos educativos del CEP de Lanzarote, (3), 1-3.

<https://redined.educacion.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/175816/importancia-de-la-musica-en-la-educaci%C3%B3n-actual-jameos-digital-3.pdf>

Pérez-Aldeguer, S. (2014). La música como herramienta para desarrollar la competencia intercultural en el aula. *Perfiles educativos*, 36(145), 175-187.

https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-269820140003 00011

Ramirez, M. A., & Montealegre, D. F. (2017). El góspel y el bunde como construcciones sociales y culturales. En *Entre lo individual y lo colectivo: cuestiones afrocolombianas*. (pp. 75-88).

Jaramillo Hincapié, J. I. Restrepo, E. (2004). Hacia los estudios de las Colombias negras. En *Estudios afrocolombianos. Aportes para un estado del arte* (pp. 10-19). Rojas Martinez, A. 109

Triana, A. F., Romano, A. M., Quintana Martinez, A., Velazquez, M., & Sevilla, M. (2012). *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

- Trujillo Silvestre, W. (s.f.). *San Pedro en El Espinal*. Scribd.
[https://es.scribd.com/document/465926150/San-Pedro-en-el-Espinal-Trompeta-Bb- 1](https://es.scribd.com/document/465926150/San-Pedro-en-el-Espinal-Trompeta-Bb-1)
- Ulloa, A. (1992). *La Salsa en Cali*. Ediciones Universidad del Valle.
- Valencia Rincón, V. (2004). Pitos y tambores: Cartilla de iniciación musical (1st ed.). Ministerio de Cultura.
- Valencia Valencia, L. (2009). Músicas tradicionales del Pacífico Norte colombiano. *Cartilla de Iniciación musical*. (Primera ed.). Ministerio de Cultura.
https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/57018881/68392600-Cartilla-Al-Son-Pacifico-libre.pdf?1531881278=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DMusicas_tradicionales_del_Pacifico_Norte.pdf&Expires=1731608696&Signature=C1eu9MQgDHbyoM8aUM5j5Ub2O3q5f
- Valencia Valencia, L., & Ferrer, J. A. (1994). *El Chocó y su folclor*. Editorial Uryco.
- Velez, M. Á. (2024). Ejercicios musicales en el Semillero Carmen López.
<https://drive.google.com/file/d/1t0-5XTLbN1285frwYH6TSePOEK-srfZv/view?usp=sharing>
- Wade, P. (2002). Música, Raza y Nación: música tropical en Colombia (Traducción al español por Adolfo González, primera ed.). Vicepresidencia de la República de Colombia.