

**ENSEÑANZA DE LAS MÚSICAS Y DANZAS DEL CHOCÓ EN BIENESTAR  
ESTUDIANTIL DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**DIANA MILENA PEDRAZA SIERRA**

**CÓDIGO: 2013275032**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**LICENCIATURA EN MÚSICA**

**BOGOTÁ D.C**

**2018**

**ENSEÑANZA DE LAS MÚSICAS Y DANZAS DEL CHOCÓ EN BIENESTAR  
ESTUDIANTIL DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**Proyecto de grado para optar al título de Licenciada en Música**

**DIANA MILENA PEDRAZA SIERRA**

**CÓDIGO: 2013275032**

**ASESOR DE TRABAJO: ALFREDO ENRIQUE ARDILA VILLEGAS**


**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**LICENCIATURA EN MÚSICA**

**BOGOTÁ D.C**

**2018**

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIÓN PEDAGÓGICA	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
<b>Código: FOR020GIB</b>	<b>Versión: 01</b>	
<b>Fecha de Aprobación: 10-10-2012</b>	<b>Página 1 de 2</b>	


1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	TRABAJO DE GRADO
<b>Acceso al documento</b>	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
<b>Título del documento</b>	ENSEÑANZA DE LAS MÚSICAS Y DANZAS DEL CHOCÓ EN BIENESTAR ESTUDIANTIL DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
<b>Autor(es)</b>	Pedraza Sierra, Diana Milena
<b>Director</b>	Alfredo Enrique Ardila
<b>Publicación</b>	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 155 p.
<b>Unidad Patrocinante</b>	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
<b>Palabras Claves</b>	Cuerpo y danza, músicas del Chocó, contexto, historia musical del Chocó, géneros musicales, tradición musical, espacios de aprendizaje, danzas del Chocó.

2. Descripción	
<p>Trabajo de grado, que se propone describir procesos de enseñanza de las músicas del Chocó en los talleres de músicas y danzas del Pacífico en Bienestar de la UPN. Esta descripción de procesos está orientada con base a las referencias en cuanto la importancia que tienen los referentes históricos musicales, los contextos, los géneros musicales abordados durante los talleres, la importancia del cuerpo y la danza, la tradición musical y los espacios de aprendizaje.</p> <p>Parte de un proceso de reflexión de los hechos observados, fundamentados desde el mero metodológico, pero también responde a la necesidad de generar autorreflexión sobre la importancia que juega la danza y el cuerpo en los aprendizajes musicales en espacios de Bienestar, generando cuestiones abiertas para estudiantes de música, quienes a futuro deseen abordar temáticas alrededor del cuerpo, la danza y la música.</p> <p>Brinda relevancia a los procesos y la importancia de escenarios de formación artística ofrecidos por Bienestar de la UPN, destacando la trayectoria de los talleres, sus profesores y el legado que ellos transmiten gracias al trabajo artístico del maestro Donaldo Lozano (QEPD).</p>	

3. Fuentes	
Valencia, L.; Arango, A.M.; Lozano, D.; Pacheco, M.; Lambuley, N.; Londoño La Rotta, E.; Díaz Barriga, F.; Rusinek, G.	

4. Contenidos	
<p>Esta investigación se presenta en tres capítulos. El capítulo 1, corresponde a los preliminares del trabajo: introducción, justificación, problemática, pregunta de investigación, objetivo general y objetivos específicos.</p> <p>El capítulo 2, presenta el marco referencial, iniciando con la Historia del departamento del Chocó, presentando aspectos referentes a los procesos de colonización, mestizaje racial y musical y la adaptación cultural entendida como adaptación de aprendizaje. Enseguida se abordan los géneros musicales (bunde, abosao, mazurka y polka, desde su definición, hasta la presentación de repertorios analizados desde la forma musical básica. Luego, se aborda el tema de la tradición y el folclor en las músicas del Chocó, entendiendo estos aspectos como parte de la oralidad, la cotidianidad y el aprendizaje en escenarios caseros, que permiten preservar los saberes generación tras generación. En enseñanzas de músicas y contextos del departamento del Chocó, se brinda una mirada desde aspectos históricos, aquellos referentes formativos académicos y tradicionales, que marcan pauta en la formación musical de la región. En los contextos, se destaca la importancia que juegan las prácticas musicales enmarcadas en las tradiciones, festividades y rituales, así como en los entornos de formación académicos y de tradición. Después, se introduce de manera sintética, la trayectoria de los talleres de músicas y danzas del Pacífico en Bienestar Estudiantil, partiendo desde la visión general del programa, hasta el origen esencial de los talleres: el maestro Donaldo Lozano Mena. Finalmente, se aborda el asunto de la danza y el cuerpo en las músicas del pacífico, partiendo de las concepciones del cuerpo para las personas del departamento del Chocó, entendiendo su relación en su cotidianidad, expresiones festivas y rituales.</p>	

5. Metodología	
<p>Este trabajo de investigación, se realizó bajo un tipo de enfoque cualitativo, en el cual la metodología fue de tipo etnográfico, teniendo en cuenta el trabajo con una población específica que fueron miembros y profesores de los grupos de músicas y danzas del pacífico de la UPN. Para tal fin, se usaron instrumentos de recolección, tales como entrevistas, encuestas, videos de clases observadas. En el proceso de análisis de la información, descripción de los procesos y reflexiones, se hizo uso de la experiencia de la autora como observadora y como participante de los talleres, brindando una mirada, desde sus conocimientos musicales y pedagógicos y del impacto de la experiencia y del trabajo musical y dancístico.</p>	

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

**6. Conclusiones**

La síntesis final a partir de las experiencias recogidas del aprendizaje de músicas y danzas del pacífico, aportan una mirada de las posibilidades metodológicas y de recursos de enseñanza desde la danza, que pueden ser de gran aporte para profesores de música quienes deseen abordar conceptos teóricos a través del cuerpo. La experiencia personal, genera reflexiones, que invitan a continuar con este tipo de abordajes teóricos y prácticos, aplicables en otro tipo de músicas tradicionales y otros espacios educativos.

<b>Elaborado por:</b>	Pedraza Sierra, Diana Milena
<b>Revisado por:</b>	<i>[Handwritten Signature]</i>

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	10	10	2012
--	----	----	------

## RESUMEN

El cuerpo, la danza y la música, son de esencial importancia, no sólo en la formación artística en el departamento del Chocó, sino también en su cotidianidad, historia y tradición. Es así como la música vive a través del movimiento a través de la danza, en actos cotidianos, festividades y rituales. Sin embargo, se pretende hacer una comprensión descriptiva de estos procesos, partiendo de escenarios cercanos a la autora de este proyecto, quien busca también generar cuestionamientos en general, sobre la importancia del cuerpo y la danza sobre la formación musical de estudiantes en ámbitos universitarios.

Este proyecto, aborda los procesos de enseñanza de las músicas del Chocó en Bienestar de la Universidad Pedagógica Nacional, explicados bajo los fundamentos teóricos que comprenden la historia, el contexto, la importancia de la enseñanza, los escenarios de aprendizaje, el cuerpo y la danza. Se abordan los espacios de formación (talleres), a través de la participación activa en ellos y la observación externa, generando a partir de ello, descripciones de tipo objetivo, así como reflexiones, que surgen de los intereses y experiencias de la autora.

En el proceso metodológico, se generan experiencias, que a lo largo de su descripción ordenada, desembocan en las reflexiones, que más adelante, permiten una comprensión objetiva de los hechos observados y vivenciados y permiten comprender a través de ellos, los aspectos históricos, de contexto, aprendizaje y culturales, involucrados en el aprendizaje de músicas y danzas tradicionales en el Chocó.

**PALABRAS CLAVE:** Cuerpo, danza, músicas del Chocó, contexto, historia, géneros musicales, tradición musical, espacios de aprendizaje.

## **ABSTRACT**

Body, dance and music, are important topics, not only in artistic education in Chocó city, but also in daily experiences and about history and traditional costumes. In this way, music lives through movement and dance in daily routines, holidays and ritual acts. However, it pretends making a comprehensive description about different processes in near places where project's author was working and observing, looking for general questions about body and dance relevance in musical education in universities

This project, tackles teaching processes about Choco music in “Universidad Pedagógica”, explained with theoretical bases which include history, context, teaching relevance, learning environments, body and dance. Also, music and dance classes were places with active participation from author and external observation, generating descriptions and reflexions, respect to interest and experiences from author.

About methodologic development, were generated experiences with ordered descriptions and then with reflexions , then they are the base for objective comprehension from specific topic as history, context,, learning and culture, involved in learning of music and dance in Chocó.

**PALABRAS CLAVE:** Body, dance, music from Chocó, context, history, musical styles, tradicional music, learning places.

## **Dedicatoria**

*Dedico este trabajo a mis padres (Avelino y Blanca) y mis hermanos (Wilson, Henry y Fabián) quienes han sido testigo de mi crecimiento como ser humano y como profesional; para ellos, este será un reconocimiento noble por ser mi apoyo y mi guía, durante mi vida y los años de carrera profesional.*

*También dedico a mis sobrinos Juan Sebastián, Oscar Andrés, Mariana, Gabriela y Sara, la motivación y el reflejo de su alegría y amor para inspirarme en la enseñanza de música.*

*A Oscar (Q.E.P.D), mi hermano eterno, quien, desde la distancia, ha acompañado mis logros y méritos.*

## **Agradecimientos**

En esta etapa final de mi carrera universitaria, quisiera agradecer a mi familia, en especial a mis padres, quienes han sido el apoyo y la compañía constante en el transcurso de mi carrera. Agradezco a la Universidad Pedagógica Nacional, por ser la institución que me ha formado académicamente e integralmente como docente. También agradezco los espacios complementarios, como han sido algunos diplomados en danzas y la formación en idiomas en el Centro de Lenguas.

A la profesora Esperanza Londoño, por haberme ayudado a gestar este proyecto de grado y haber brindado todo su conocimiento y confianza para iniciar este camino. Al profesor Alfredo Ardila, por creer en este trabajo y depositar confianza en mí. Al profesor Henry Roa, por brindarme herramientas sólidas en esta última etapa del proyecto. En general, a todos y cada uno de los profesores, que a lo largo de mi proceso de formación me han brindado herramientas, recursos y conocimiento valioso, que ha permitido que mi formación fuera posible a lo largo de estos cinco años y medio de carrera, en especial a las profesoras Angélica Vanegas y Feliza Noreña, por haber permitido mi proceso en las últimas prácticas pedagógicas.

A los profesores de ensambles de jazz rock, quienes me acogieron de manera cálida en su entorno musical, pese a la poca experiencia que tenía; les debo mucha gratitud. Al maestro Andrés Pineda, por brindar su confianza en mí, en momentos cruciales de mi carrera y brindar caminos de solución a varias inquietudes. En general, a todas las personas que hicieron parte de este valioso camino: María Emilia, Carlos, Nina, Fernando, Jairo, Wilson.

Por último y no menos importante, agradezco a los espacios de Bienestar Estudiantil, en especial a los profesores Diego Lozano y Luz Stella Lozano, quienes brindaron su conocimiento y su apoyo en la consecución de este trabajo a través de sus enseñanzas y legado musical y dancístico. La oportunidad de haber presenciado y vivido con ellos, una corta pero sustanciosa experiencia pedagógica alrededor de la música y la danza, me permitieron construir este proyecto, reflexionando acerca de su quehacer docente y cómo este se refleja en las personas a quienes enseñan; en mí, reflejaron la confianza, el saber tradicional y la inspiración para seguir ahondando en temáticas alrededor de las músicas y danzas tradicionales.

## TABLA DE IMÁGENES

Ilustración 1 : Mapa del departamento del Chocó. Tomado de: <a href="https://geoportal.igac.gov.co/sites/geoportal.igac.gov.co/files/geoportal/carto_eg_de_choco_v5.png">https://geoportal.igac.gov.co/sites/geoportal.igac.gov.co/files/geoportal/carto_eg_de_choco_v5.png</a> .....	21
Ilustración 2: Imagen sobre procesos de esclavitud. Tomada de: <a href="http://cvisaacs.univalle.edu.co/wp-content/uploads/2017/01/cabezote-palenques.jpg">http://cvisaacs.univalle.edu.co/wp-content/uploads/2017/01/cabezote-palenques.jpg</a> .....	22
Fotografía 1: Grupo de chirimía Universidad Pedagógica Nacional. Abril 19-2018.....	26
Fotografía 2: Formato de Chirimía Chocoana en Fiesta de San Pacho. Tomado de: <a href="http://simus.mincultura.gov.co/ReporteMapas/Eje/10">http://simus.mincultura.gov.co/ReporteMapas/Eje/10</a> .....	27
Fotografía 3: Grupo de marimba del Pacífico. Tomado de: <a href="https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14234936">https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14234936</a> .....	29
Fotografía 4: Danza de Bunde Chocoano. Tomada de: <a href="http://www.gotokmusic.com/gotokdice/images/bunde.jpg">http://www.gotokmusic.com/gotokdice/images/bunde.jpg</a> .....	37
Ilustración 3: Al son que me toquen canto y bailo. Instrumentos del formato chirimía.....	31
Ilustración 4. Base de bunde chocoano: Tomado de: Valencia, 2009, p.51.....	38
Ilustración 5: Transcripción del bunde "San Antonio".....	39
Ilustración 6: Transcripción del bunde “El florón. Tomado de: Ronda que ronda la ronda (Jiménez, p. 34-35).....	40
Ilustración 7: Transcripción del bunde “Cocorobé”. Tomado de: Ronda que ronda la ronda (Jiménez,2010, p.38-39).....	41
Ilustración 8: Transcripción del bunde “Mi compadre Mate Mate. Tomado de: Ronda que ronda la ronda (Jiménez, 2010, p.48-49) .....	42
Tabla 1. Análisis de elementos sonoros del bunde .....	43
Tabla 2. Análisis de elementos rítmicos del bunde.....	44
Tabla 3. Análisis de elementos melódicos del bunde .....	45
Tabla 4. Análisis de elementos armónicos del bunde .....	46
Tabla 5. Análisis de estructura formal del bunde.....	47
Ilustración 9: base de abosao. Tomado de: (Valencia, 2009, p.45).....	49
Ilustración 10: Guitarra desbaratada. Transcripción tomada de: Una mirada a las afromúsicas del pacífico norte. (2010, p.43).....	50
Ilustración 11: Barujo y la Pelotera. Basada en la transcripción de Jesús Zapata.....	51
Ilustración 12 :Partitura de La vaca loca.....	52
Tabla 6. Análisis de elementos sonoros del abosao .....	53
Tabla 7. Análisis de elementos rítmicos del abosao .....	54
Tabla 8. Análisis de elementos melódicos del abosao .....	55
Tabla 9. Análisis de elementos armónicos del abosao.....	56
Tabla 10. Análisis de elementos formales del abosao.....	57
Ilustración 13. Base rítmica de la polka. Tomada de: Valencia, 2009, p. 53.....	60
Ilustración 14: Partitura del ritmo Polka .....	61
Ilustración 15. Base rítmica de la mazurka. Tomada de: Valencia, 2009, p. 56 n.....	62
Ilustración 16 : Estructura formal de la Mazurka chocoana. Tomada de: (Valencia, 2010, p. 86).....	63
Tabla 11. Análisis de elementos sonoros de la polka y mazurka.....	64
Tabla 12. Análisis de elementos rítmicos de la polka y la mazurka .....	65
Tabla 13. Análisis de elementos melódicos de la polka y la mazurka.....	66

Tabla 14. Análisis de elementos armónicos de la polka y la mazurka.....	67
Tabla 15. Análisis de elementos formales de la polka y la mazurka .....	68
Fotografía 5 El padre Isaac Rodríguez con sus alumnos. Archivo del Centro Mama U. ....	75
Fotografía 6: Práctica de bordón por Ángela Rodríguez. Tomada de archivos propios. ....	104
Fotografía 7: Práctica de bordón por Carolina Benavides. Tomada de archivos propios .....	105
Fotografía 8: Práctica de bordón por Raúl Peñaloza. Tomada de archivos propios .....	106
Fotografía 9. Práctica de bordón por Diana Pedraza. Tomada de archivos propios .....	107
Ilustración 17: Partitura Velo qué bonito: Marimba y sus roles .....	108
Tabla 16. Tabla de procesos de aprendizaje.....	111
Ilustración 18: Partitura Velo qué bonito: Percusión y sus roles. ....	113
Ilustración 19 (1.2 u 3.) Roles de la percusión de chirimía en el género bunde .....	114
Tabla 17. Tabla de procesos de aprendizaje.....	117
Ilustración 20: Roles instrumentales en el abosao .....	123
Tabla 18. Tabla de procesos de aprendizaje.....	127

# TABLA DE CONTENIDO

<b>CAPÍTULO 1: PRELIMINARES</b> .....	<b>12</b>
<b>1.1. Introducción</b> .....	<b>12</b>
<b>1.2. Justificación</b> .....	<b>15</b>
<b>1.3. Problemática</b> .....	<b>17</b>
<b>1.4. Pregunta de investigación</b> .....	<b>20</b>
<b>1.5. Objetivo general</b> .....	<b>20</b>
<b>1.6. Objetivos específicos</b> .....	<b>20</b>
<b>CAPÍTULO 2: MARCO REFERENCIAL</b> .....	<b>21</b>
<b>2.1. Historia de la música del Chocó:</b> .....	<b>21</b>
<b>2.2 Géneros musicales</b> .....	<b>26</b>
<b>2.3. Elementos musicales de los géneros trabajados</b> .....	<b>35</b>
2.3.1. Bunde .....	36
2.3.2. Abosao .....	44
2.3.3. Polka .....	53
2.3.4. Mazurka .....	59
<b>2.4. Tradición y folclor en la música y la danza</b> .....	<b>64</b>
<b>2.5. Enseñanza musical en el Chocó</b> .....	<b>72</b>
<b>2.6. Contextos y espacios de aprendizaje</b> .....	<b>82</b>
<b>2.6.1. Música y danzas del pacífico en el departamento de Bienestar de la Universidad Pedagógica Nacional</b> .....	<b>92</b>
<b>2.7. La danza y el cuerpo en las músicas del pacífico</b> .....	<b>93</b>
<b>3. MARCO METODOLOGICO</b> .....	<b>97</b>
3.1 Enfoque investigativo .....	97
3.2. Tipo de investigación.....	98
3.3. Población.....	98
3.4. Instrumentos de recolección de información .....	100
3.5. Diseño metodológico o plan de acción .....	102
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>128</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>131</b>
<b>CIBERGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA</b> .....	<b>134</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>136</b>

## **CAPÍTULO 1: PRELIMINARES**

### **INTRODUCCIÓN**

Este trabajo de grado, pretende dar relevancia a los procesos de formación de músicas y danzas del Pacífico que se han gestado especialmente en la Universidad Pedagógica Nacional, observando parte de los procesos experimentados en los talleres de Bienestar Estudiantil con los profesores Diego Lozano y Luz Stella Lozano. Se quiere entonces brindar importancia a esta temática, ya que la difusión de las músicas tradicionales en la educación en general, ha tenido especial acogida en los últimos años y es interés por parte de la autora, recoger de manera reflexiva parte de esas experiencias.

Los talleres de músicas y danzas del Pacífico, están dirigidos a estudiantes, egresados y funcionarios de la Universidad Pedagógica Nacional; por tal motivo, no son espacios excluyentes ni netamente reservados a músicos o bailarines. Quienes pertenecen a estos espacios de formación, son personas con inclinaciones y afinidad hacia la música y la danza, en muchos casos, comprendiendo estas artes en complemento a sus carreras profesionales.

El proyecto de grado se destaca, por rescatar la importancia del cuerpo en la danza y en la música, ya que este se convierte en uno de los medios y recursos protagonistas para enriquecer el aprendizaje, sin ignorar por supuesto, la importancia del contexto de origen (departamento del Chocó), las tradiciones musicales y dancísticas, así como los contextos donde serán enseñados estos conocimientos (Bienestar Estudiantil de la UPN).

En principio, el capítulo 1, expone la razón de ser del proyecto a través de la justificación, así como el origen de ser del proyecto por medio de la problemática. También propone la pregunta de investigación y los objetivos (general y específicos). Para definir a grandes rasgos, este trabajo se justifica a partir de la necesidad de indagar sobre los recursos de enseñanza en el taller de Músicas del Pacífico, cómo han sido empleados por el profesor Diego Lozano y cómo repercuten en los procesos de aprendizajes en el taller de danzas para la comprensión del aprendizaje de conceptos musicales en las músicas del Pacífico. Por otro lado, a nivel de problemática, se propone la necesidad de destacar el trabajo del cuerpo sobre la danza y la música en procesos académicos musicales y cómo esto puede influir en posteriores procesos de enseñanza.

El segundo capítulo, hace referencia al contexto histórico de la música en el departamento del Chocó, basado en referentes teóricos que reseñan de manera concreta aspectos importantes como la influencia de la colonización y sus consecuencias en el desarrollo musical. Luego, se pasa al tema de los géneros musicales en el departamento del Chocó y qué elementos musicales generales aborda. Enseguida, se retoma el tema anterior, precisando los géneros abordados durante el presente trabajo: bunde, abosao, polka y mazurka. Cada uno de ellos, tendrá definiciones generales y elementos musicales específicos, ilustrados con ejemplos.

Ya teniendo esa mirada general de los aspectos históricos, musicales y de danza, se aborda el tema de la tradición, la enseñanza de la danza y la enseñanza musical en el departamento del Chocó, partiendo de referentes teóricos y prácticos. También se habla de los procesos de aprendizaje de las músicas del Pacífico, destacándolos como referentes de distinción frente a otros modos de aprendizaje. que han influenciado de manera directa e indirecta a los profesores de los talleres de música y danza del Pacífico de la Universidad Pedagógica Nacional.

Enseguida se habla de la importancia de los contextos y espacios de aprendizaje en el Chocó, que han permitido la institución, evolución y permanencia de los saberes musicales y dancísticos. Teniendo como partida lo anterior, se hace la descripción de los talleres de Bienestar, primero de manera general, con sus objetivos y razón de ser y luego de manera específica, con cada uno de los talleres observados: talleres de músicas y danzas del pacífico.

Finalmente, se aborda el tema de la danza y el cuerpo, ya que esta es la síntesis plasmada por la autora, para corroborar el aprendizaje musical obtenido a partir de los talleres de música en relación a los talleres de danza. Se ponen en relación, referentes teóricos citados con respecto a experiencias vividas de la autora con su experiencia de trabajo y observación dentro de los talleres.

Otro apartado importante, es el marco metodológico, donde se da cuenta del enfoque abordado durante la investigación; en este caso es de tipo cualitativo. Por otro lado, el tipo de investigación abordada es investigación acción que según Latorre (2005), se define como el compendio de una serie de estrategias, usadas con el fin de optimizar un contexto educativo y social.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Para ver más definiciones de Investigación-acción, consultar: Latorre, 2005 (p. 23-24)

Con respecto a la población con la cual se trabaja, son estudiantes de diversas licenciaturas de la Universidad Pedagógica Nacional y los profesores Diego Lozano y Luz Stella Lozano. Se contaron con unos instrumentos de recolección, tales como las entrevistas estructuradas, los cuestionarios comparativos, los videos de las sesiones analizadas y las referencias bibliográficas. Finalmente, en el diseño metodológico, se plantean las categorías de análisis de los hechos observados y vividos durante las sesiones. Por último, se presentan las conclusiones del trabajo, que parten de los objetivos propuestos en el inicio de este trabajo y que corroboran cuáles de las hipótesis planteadas en la pregunta de investigación y los objetivos se evidenciaron, cuáles no y presenta una reflexión acerca de las descripciones de los resultados de la metodología de este trabajo.

## JUSTIFICACIÓN

Los procesos de aprendizaje analizados e interpretados durante este trabajo, giran en torno a la importancia del cuerpo, la danza y la música, partiendo de las músicas del departamento del Chocó. La relevancia que se quiere brindar a estos elementos, radica en que éstos serán los objetos de estudio, para la reflexión del aprendizaje de conceptos musicales en los talleres de música y danzas en Bienestar Estudiantil de la Universidad Pedagógica Nacional. Por un lado, reflexionar sobre la importancia del cuerpo en procesos musicales implica hacer uso de la interiorización como alternativa distinta respecto a algunos aprendizajes tradicionales de la academia. Por otro lado, se busca que la danza sea un medio para el reconocimiento de aptitudes musicales. En ese sentido, se podría hacer síntesis a través de la danza como medio cotidiano y natural en contextos musicales del Chocó, que exploran el movimiento a través de coreografías y ritmos para la comprensión de saberes musicales y tradicionales.

Teniendo en cuenta lo anterior, este proyecto pretende abordar de manera reflexiva los recursos en la enseñanza de música del Chocó. La selección de este tema nace del interés personal de la autora por conocer estos elementos y por la necesidad de indagar también, cómo la tradición oral y el contexto cultural han influido en procesos de aprendizaje musical en el departamento del Chocó y cómo estos hacen eco en otros espacios formativos. En ese sentido, este proyecto tendrá relevancia desde el punto de vista pedagógico y musical, ya que permite la reflexión sobre estrategias de enseñanza en espacios de educación<sup>2</sup>, como los talleres de músicas y danzas del Pacífico.

Ahora, para hablar de manera más precisa, se puede hacer referencia a las estrategias de enseñanza, como aquellos recursos empleados a partir de una lectura y reflexión previa sobre un contexto educativo determinado. Esta reflexión es necesaria en cualquier contexto, pero será de gran importancia en las músicas del pacífico norte. En relación a lo anterior, Díaz Barriga relaciona:

---

<sup>2</sup> Consultar sobre el término Educación, según: (Arango, 2008, p. 161)

Es preciso aclarar que por estrategia de enseñanza o estrategia docente entendemos los procedimientos que el profesor o agente de enseñanza utiliza de manera flexible, adaptativa, autorregulada y reflexiva para promover el logro de aprendizajes significativos en los alumnos. (Díaz Barriga, p. 111).

Por esa razón, las estrategias de enseñanza en música provienen de la necesidad de proponer e implementar nuevas maneras de transmitir conocimiento en contextos diversos: de tipo escolar, universitario, casero, entre otros, con la posibilidad de reflexionar y cuestionar acerca de estos. Debido a lo anterior, en este proyecto se pretende abordar el conocimiento sobre las músicas del Pacífico Norte, partiendo de cuatro géneros musicales: bunde, abosao, mazurka y polka, trabajados en los procesos de los grupos de Bienestar Estudiantil de músicas y danzas del Pacífico de la Universidad Pedagógica Nacional.

Por otro lado, es relevante conocer acerca de los antecedentes musicales y artísticos de los profesores de los talleres mencionados, con el fin de descubrir las motivaciones actuales para enseñar y transmitir sus saberes. Por medio de la investigación del contexto, realidades sociales relacionadas con la música y la danza y la experiencia de los maestros, se pretende reconocer estos procesos de enseñanza y aprendizaje que a lo largo del tiempo han reflejado de manera integral las vivencias y las maneras de relacionarse de la población afro del Chocó. Por lo tanto, es importante en el trabajo de campo conocer acerca de los recursos de enseñanza por parte de los profesores, sus referentes pedagógicos y la dinámica de trabajo con los grupos de Bienestar Estudiantil.

En este proceso será de gran relevancia el uso de instrumentos de observación tales como videos de los talleres, entrevistas a profesores, estudiantes y las reflexiones desde el punto de vista pedagógico, musical y etnográfico que se pueden extraer a partir de la observación de los elementos anteriores. Es importante resaltar que más que un aporte a las músicas y danzas del Pacífico (específicamente de Chocó), a través de este trabajo se pretende describir y visibilizar los procesos de enseñanza de estas músicas, que conciben el aprendizaje de la música desde otros principios y lógicas. No obstante, se tiene en cuenta el conocimiento adquirido desde la formación académica, para generar análisis comparativos y reflexiones.

## PROBLEMÁTICA

A partir de las observaciones e inquietudes de la autora hacia la música y la danza, se ha observado en ciertos contextos de aprendizaje, que la enseñanza musical debe involucrar más el trabajo de cuerpo en las actividades de aula. Por ello, se considera pertinente, la descripción de espacios de enseñanza y música tradicional, por ejemplo, los talleres de Músicas y Danzas del Pacífico en Bienestar de la UPN. En ese sentido, resulta importante el reconocimiento y el impacto que tienen las tradiciones y el contexto cultural en los procesos de aprendizaje en ese lugar; lo anterior con el fin de observar y describir las tradiciones musicales, marcadas por su contexto de origen y su llegada a la UPN.

Por otro lado, respecto a la formación de músicos en la academia y músicos tradicionales, se ha podido encontrar que varios de ellos han prestado atención a la relación entre el cuerpo y la música como medio facilitador del aprendizaje de conceptos musicales específicos. Teniendo como punto de partida los aportes de Leonidas Valencia, Donaldo Lozano, Diego Lozano, Luz Lozano, entre otros, se realizará un trabajo de reflexión pedagógica que permita entender, cómo a partir del aprendizaje significativo<sup>3</sup> vale la pena tomar recursos complementarios que permitan dar mayor sentido al aprendizaje a través de la experiencia integral con la música y la danza.

Por todo lo anterior, es relevante destacar los talleres de músicas y danzas del Pacífico de Bienestar Universitario de la UPN, como espacios abiertos a miembros de la comunidad universitaria en general, para aproximarse a las danza y músicas tradicionales. Es necesario poder visibilizar estos procesos, ya que han hecho aportes a la educación musical y el aprendizaje sobre tradiciones musicales en general, donde se comprende la música a partir de otras lógicas. En ese sentido, es

---

<sup>3</sup>Teniendo en cuenta a dos teóricos, Ausubel y Vygotsky: “*Aprendizaje significativo* es el proceso a través del cual una nueva información (un nuevo conocimiento) se relaciona de manera *no arbitraria y sustantiva* (no-literal) con la estructura cognitiva de la persona que aprende” (Moreira, 1997, p. 2) Para Lev Vygotsky (1987,1988), el desarrollo cognitivo no puede entenderse sin referencia al contexto social, histórico y cultural en el que ocurre. Para él, los procesos mentales superiores (pensamiento, lenguaje, comportamiento voluntario) tienen su origen en procesos sociales; el desarrollo cognitivo es la conversión de relaciones sociales en funciones mentales. En este proceso, toda relación/función aparece dos veces, primero a nivel social y después en un nivel individual, primero entre personas (interpersonal, interpsicológico) y después en el interior del sujeto (intrapersonal, intrapsicológico). (Moreira, 1997, p. 7).

relevante destacar que la actividad musical, puede involucrar de manera integral la danza, el cuerpo, la lectura de contexto y las relaciones intrapersonales e interpersonales.

Dependiendo del contexto en donde los profesores se desenvuelven, pueden tener como recurso la danza en su metodología de enseñanza; en primera instancia, porque la capacidad de moverse en el espacio y la posibilidad de expresarse corporalmente a través de la danza, permiten conocer los géneros musicales a través del cuerpo. Por otro lado, el uso del cuerpo es importante para los músicos y pedagogos musicales, ya que no solo basta la palabra para poder expresar ideas; el cuerpo y el gesto deben verse también involucrados y ser importantes como recursos de enseñanza, tal y como han sido utilizados en los contextos de observación de este proyecto (talleres de músicas y danzas del Pacífico).

Por otro lado, se debe entender la importancia de la tradición en el aprendizaje de conocimientos y comprender que la música no es un fenómeno aislado del contexto donde se origina. La tradición ha sido en principio, la que ha movido el conocimiento musical. Con relación a esto, Cano menciona:

De tal forma, se entiende la “música del Pacífico” de manera más amplia como la manifestación sonora de la cosmovisión y experiencia de la vida de las comunidades que tienen vínculos con los saberes, las normatividades, el control social y el papel que juega cada individuo (Cano, 2009, p. 2).

Con respecto a lo anterior, se puede destacar que la academia, ha querido resaltar a través de varias investigaciones el saber musical, sin que esto haya limitado las posibilidades de la tradición para existir de manera natural. En algunos contextos educativos, puede haber desconocimiento de nuestras músicas tradicionales; por esa razón, el acercamiento a las músicas del Pacífico a través de repertorios y danzas, permitiría acercarse a otras realidades sociales y culturales. Por ese motivo, existen espacios en las universidades, como los talleres en la UPN.

Otro punto relevante, tiene que ver con los procesos pedagógicos de la tradición oral y los de la academia; muchas veces, entre ellos no existe una cercana relación que, en muchos casos, permite la complementariedad del saber musical. Por tal motivo, las relaciones desde la tradición y la academia entre danza y música, podrían ser útiles para interiorizar conceptos desde el punto de vista teórico y práctico. En la mayoría de ocasiones, la enseñanza musical suele dar mayor énfasis a lo teórico, aún sobre la práctica misma. En este sentido:

El aprendizaje musical es un proceso sumamente complejo, que exige el desarrollo de habilidades específicas: auditivas, de ejecución y de creación en tiempo real o diferido. A la vez, se apoya en la asimilación de contenidos-conceptos, hechos, proposiciones, sistemas teóricos- y el fomento de actitudes, propios de cada praxis musical (Rusinek, p. 1).

Por tal motivo, se quieren visibilizar los procesos que involucran la tradición oral, la danza y los saberes musicales del Chocó en contextos universitarios, ya que permite la valoración y el reconocimiento hacia esos saberes. Esto, se puede lograr de mejor manera a través de procesos de formación presentes en las universidades, quizás rompiendo con paradigmas sobre la manera como se enseñan conceptos teórico musicales y posibilitar a través de la danza y el movimiento estos procesos.

## **PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

¿Cuáles son las estrategias pedagógicas que involucran el cuerpo a través de la música y la danza como parte del contexto del departamento del Chocó en los talleres de músicas y danzas del Pacífico de bienestar de la Universidad Pedagógica Nacional?

## **OBJETIVO GENERAL**

Describir recursos metodológicos de enseñanza de las músicas y danzas del departamento del Chocó que se llevan a cabo en los talleres de Bienestar Universitario de la Universidad Pedagógica Nacional.

## **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

Identificar los procesos individuales y grupales de algunos estudiantes en los talleres de Músicas y Danzas del Pacífico de Bienestar en la Universidad Pedagógica Nacional.

Describir las posibilidades de reconocer conceptos musicales básicos como el ritmo, la melodía, la armonía y la forma, a través de los talleres.

Plantear interés e inquietud en algunos estudiantes de música, sobre el manejo corporal en la música, partiendo de las tradiciones musicales y dancísticas.

## CAPÍTULO 2: MARCO REFERENCIAL

### 2.1. Historia de la música del Chocó:



*Ilustración 1* : Mapa del departamento del Chocó. Tomado de: [https://geoportal.igac.gov.co/sites/geoportal.igac.gov.co/files/geoportal/carto\\_eg\\_de\\_choco\\_v5.png](https://geoportal.igac.gov.co/sites/geoportal.igac.gov.co/files/geoportal/carto_eg_de_choco_v5.png)

Para hacer referencia al contexto general del Pacífico Norte, es pertinente remontarse a referentes históricos que ubiquen mejor al lector acerca de la tradición oral, cultura, cotidianidad y espacios musicales; que, a su vez, incluyen puesta en escena (musical y dancística) y contextos de enseñanza-aprendizaje. Para comenzar, vale la pena situar el contexto del pacífico norte colombiano (específicamente Chocó) en sus inicios, a partir de Arango:

A los africanos que llegaron a los puertos de la Nueva Granada la esclavitud les arrebató su lengua, su cultura y su religión. En el Pacífico colombiano, y particularmente en el departamento del Chocó, la imposición de la doctrina católica colonial estableció una compleja maquinaria cultural mediante la cual se trató de hacer invisible el legado con el que llegaron los esclavos. La vida musical de la región es una muestra de ello. Sin embargo, la música chocoana es también la historia de la reafirmación y el eclecticismo de la población negra a la hora de asumir conocimientos y valores dentro de una formación europea y católica. (Arango, 2008, p. 158).



*Ilustración 2: Imagen sobre procesos de esclavitud. Tomada de: <http://cvisaacs.univalle.edu.co/wp-content/uploads/2017/01/cabezote-palenques.jpg>*

Es decir, que el arribo de los esclavos africanos, suponía la llegada de conocimientos, cultura y creencias propias que, a lo largo de los procesos de imposición religiosa y mestizaje, irían tomando otros caminos. Pese a ello, el aprendizaje impuesto o no, de creencias y actitudes con respecto a la música, fueron el germen esencial de la evolución musical del departamento del Chocó. Con respecto a esto, Arango (2008) refiere: “la enculturación y la autonomía cultural parten de una visión dualista entre creación/reproducción, individuo/sociedad y naturaleza/cultura” (p. 160). Con base a esta postura, se puede mencionar una semejanza cercana, con respecto a la enculturación de tradiciones afro en otros contextos distintos a la zona del pacífico colombiano:

Para el caso colombiano, durante el siglo XIX se consolidó el proceso global de aculturación a la cultura criolla, en el cual la supervivencia de ciertas tradiciones musicales africanas se presentaba en grupos aislados: los palenques. Estos últimos, entendidos como comunidades o sociedades cimarronas, fueron instituciones que de la mejor manera respondieron a las nuevas necesidades de los grupos negros al incorporar a sus manifestaciones culturales y musicales elementos extraños a las culturas africanas de un modo sincrético. (González Zambrano, 1999, p. 8).

Con respecto a las dos posturas, existen relación con respecto a los términos de aculturación<sup>4</sup> y enculturación<sup>5</sup>, ya que el primero se refiere a la adquisición de nuevas costumbres del lugar que habita y el segundo, se refiere al despojo de las costumbres nativas, todo lo anterior con referencia al departamento de Chocó. El segundo puede verse como consecuencia del primero y por ello se han generado procesos de adaptación culturales conservando elementos de tres vertientes: influencias de la colonización, herencias nativas indígenas y africanas, que juntas hacen parte de un contexto sociocultural diverso. Adicional a esto, González Zambrano dice.

En el caso del Pacífico colombiano, los asentamientos mineros que caracterizaban las dinámicas de poblamiento de la región en la época de la esclavitud, tampoco estuvieron exentos de la construcción de nuevas expresiones culturales. Esto fue posible gracias a que, por un lado, los grupos de esclavos lograron poner resistencia al régimen de poder de la dirección esclavista y, por otro, huir hacia las zonas bajas del país durante el siglo XIX. (González Zambrano, 1999, p. 7).

Con base a lo anterior, se difiere que en el contexto del pacífico colombiano en general, se han reunido saberes y prácticas originadas<sup>6</sup> de la esclavización en la época de la colonia. Por ello es importante reconocer los saberes con los que los esclavos venían y luego lo qué fue surgiendo, gracias a los procesos de resistencia<sup>7</sup>, el mestizaje y sus maneras de laborar y vivir. En ese sentido, los procesos culturales a lo largo de la historia del pacífico colombiano se tejen a través de las vivencias y las comunidades de práctica<sup>8</sup>, que son el reflejo de su cotidianidad y entorno. Con relación a esto, Arango menciona:

Más que de una “cultura musical”, en el Pacífico hablamos de una “vida musical” que se transforma y se negocia permanentemente en comunidades de práctica. Las poblaciones negras introducidas como esclavos durante la colonia para trabajar en las minas, asentadas luego en el litoral Pacífico colombiano,

---

<sup>4</sup>Para ver el significado de aculturación, ir a:

[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/aculturacion.htm](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/aculturacion.htm)

<sup>5</sup>Para ver significado de enculturación, buscar en: <https://www.ecured.cu/Enculturaci%C3%B3n>

<sup>6</sup> “Los destinos de los esclavos que llegaron a Colombia fueron sobre todo los sectores de los ríos Magdalena y Cauca y la Costa del Pacífico, con el fin de ejercer trabajos de minería en las zonas bajas de la costa y de ganadería y agricultura en las zonas de hacienda, en las partes altas de los ríos. Así fue como el trabajo de los esclavos africanos hizo prosperar las grandes haciendas del Viejo Cauca, hoy departamentos de Chocó, Valle, Cauca y Nariño” (González Zambrano, 1999, p. 5)

<sup>7</sup> Revisar en Espacios de educación musical en Quibdó (Chocó-Colombia) (Arango, 2008, p. 184)

<sup>8</sup> Espacios de educación musical en Quibdó (Chocó-Colombia) (Arango, 2008, p. 184)

recrearon los instrumentos musicales africanos con materias primas del nuevo entorno: instrumentos como los tambores cónicos –cununos–, la marímbula, la marimba y diferentes semilleros como los guasos. (Arango, 2008, p. 162).

Si bien la esclavización logró someter de alguna manera a los africanos, esto no pudo impedir la adaptación a su nuevo entorno, que les proveía de distintos elementos y materiales para la elaboración de instrumentos de percusión; en ese sentido, se pudo preservar la esencia de su cultura musical como lo mencionaba Arango. Sin embargo, la influencia europea a través de otros instrumentos musicales y por ende de otros formatos, marcó la diferencia en el desarrollo musical en el pacífico norte y el pacífico sur. Específicamente en el departamento del Chocó, se dio origen quizás, al formato más relevante en esta región: formato de chirimía<sup>9</sup>. Gracias a éste, en parte se llevaron a cabo una serie de procesos que darían origen de alguna manera, a los primeros “procesos de aprendizaje” en el departamento del Chocó:

En los formatos de banda y chirimía se rememora una historia de intercambios, imposiciones y adaptaciones de la comunidad negra al mundo europeo y sus instituciones religiosas, económicas y sociales. Así, la educación musical configura una de las formas más sutiles de “institucionalización” de unos valores éticos y estéticos dentro de una población muy señalada, explotada y estigmatizada como la afrocolombiana. (Arango, 2008, p. 165).

Respecto a lo anterior, es posible plantear la relación entre adaptación y aprendizaje, en términos de transformar unos conocimientos existentes en los contextos que en tiempos coloniales pudieron vivir los esclavos, muchas veces de manera impuesta. Se podría sugerir también, que la educación musical en el contexto de pacífico norte, fue una consecuencia de la institucionalización, como una manera de “enseñar” una serie de valores motivados principalmente por la religión, pero que en el proceso serían aprovechados para manifestar otras expresiones musicales y culturales. Por ejemplo, se pueden hablar un poco de la transformación del formato de chirimía, en términos de ejecución de ritmos cortesanos:

---

<sup>9</sup> “En el Chocó, el conjunto de chirimía es el más representativo y está integrado por redoblante –o caja–, bombo y platillos en la percusión, y por clarinetes, fliscornos o bombardinos y saxofones en los vientos.” (Arango, 2008, p. 163)

El conjunto instrumental de “chirimía clásica” se caracterizaba por interpretar géneros populares y géneros de baile de salón que estuvieron de moda en los países europeos y sus colonias durante los siglos dieciocho y diecinueve: jotas, polkas, mazurcas, contradanzas y pasillos. (Arango, 2008, p. 163).

No obstante, hay que tener presente que, antes del formato de chirimía, existían otros formatos instrumentales, que recurrían a los instrumentos cotidianos. La prevalencia del canto era importante y existía más presencia de instrumentos de percusión. Con respecto a esto, Arango menciona:

Antes de la incorporación a la chirimía, el repertorio cantado se mantuvo sobre todo en el sexteto; este formato consiste en un pequeño bongó, guitarra, dulzaina o flauta y campana –o botella–. Además de la chirimía y el sexteto, encontramos en el Chocó otros formatos como banda: clarinetes, saxofones, trompetas, bugles, flautas, bombardinos, trombones, tubas, bombo, redoblante y platillos; conjunto: bongó, tambora, flauta de carrizo; combo: tambora, redoblante, platillos, bombardino, clarinete y saxofones; dúo o trío: guitarras y maracas; bunde: tambora, carangano, guasá, maracas, guitarras, tambora; y timba: guitarra, bongó, maracas, clave, guitarras, tambora, carangano y guasás. (Arango, 2008, p. 164).

En la actualidad, la influencia europea aún pervive en la mayoría de las danzas del departamento del Chocó. Estas son llamadas danzas de salón o danzas cortesanas y a lo largo del tiempo, se han ido transformando, desde los procesos de mestizaje y la enseñanza de la danza tradicional. Por otro lado, el formato de chirimía, ha tenido la posibilidad de evolucionar a partir de la innovación instrumental:

A finales del siglo veinte se desarrollaron nuevas propuestas instrumentales y estilísticas en la chirimía con la incorporación del saxofón alto y el saxofón tenor, y la amplificación del sonido que permitió más presencia de las voces en el repertorio de dicho formato. (Arango, 2008, p. 164).

Lo anterior demuestra de algún modo, la nueva apertura a nuevos elementos fuera de lo común en la manera de tocar. También podría tener relación con la versatilidad instrumental presente en algunos músicos en la actualidad. Como se puede observar en la siguiente fotografía, existen elementos poco comunes en el formato chirimía, pero que han sido abordados gracias a la inquietud de pedagogos musicales como Luz Stella Lozano<sup>10</sup>, quien, desde su propuesta metodológica para

---

<sup>10</sup> Consultar: Lozano Castiblanco, Luz Stella. (2015). El corno francés en las músicas del pacífico norte colombiano; porro choicano y abozao (Tesis de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá D.C.

incluir el corno francés en el formato de chirimía, propone una alternativa más a instrumentos como el bombardino o el fliscornio



Fotografía 1: Grupo de chirimía Universidad Pedagógica Nacional. Abril 19-2018

*Como se puede observar en esta fotografía, el grupo de chirimía de la Universidad Pedagógica Nacional, se prepara para acompañar al grupo de danzas y hacia el lado izquierdo de la foto, se ubica la anteriormente mencionada Luz Stella Lozano, con el corno francés, reemplazando al bombardino en el formato chirimía.*

## 2.2 Géneros musicales

Los géneros musicales en el pacífico colombiano, son el resultado de procesos de mestizaje, donde se encontraron saberes indígenas, africanos y españoles en el periodo colonial. Los géneros, se pueden definir a partir de ciertos criterios, tales como el formato, el ritmo, el contenido lírico, la forma, la melodía, la armonía, la organología entre otros. A continuación, se abordará de manera general, cada uno de los criterios anteriormente mencionados

En principio, para hacer énfasis en los formatos del departamento del Chocó, se hace referencia al formato de chirimía. Este es, el formato más representativo y conocido en el departamento. Sin embargo, se pueden destacar otros formatos a través de los géneros musicales, que presenta Arango a continuación:

Dichos géneros, en diferentes formatos instrumentales como el conjunto de cuerdas, la timba, la banda o la chirimía, son supervivencias españolas que llegaron por el río Atrato desde el Caribe y conviven con otros géneros musicales en los cuales los elementos africanos e indígenas se mezclan en mayor o menor medida con el legado colonial: el currulao, el abosao, el saporronción, el berejú, el aguabajo, etcétera. (Arango, 2008, p. 164).



Fotografía 2: Formato de Chirimía Chocoana en Fiesta de San Pacho. Tomado de:  
<http://simus.mincultura.gov.co/ReporteMapas/Eje/10>

Lo anterior indica, que previo al formato de chirimía, existían otros, los cuales portaban elementos de tradición indígena y afro, plasmados en los instrumentos musicales. Luego, a partir de la implementación de nuevos modelos de enseñanza y la influencia de los instrumentos europeos, se dio la evolución al formato de chirimía. Por otro lado, es importante hablar de géneros musicales, a partir de sus lugares de origen. Estos pueden ser autóctonos e influenciados tal como lo propone Valencia (2009) y estos son caracterizados por sus elementos musicales y extra musicales. El hecho que estos dos tipos de géneros existan, implica la supervivencia musical entre distintas culturas. Al respecto, Valencia enuncia:

En los repertorios de las Músicas Tradicionales del Pacífico Norte encontramos diversos géneros musicales clasificados en dos grandes grupos: “autóctonos” e “influenciados”. Los “autóctonos” son los que conservan mayores elementos africanos y los “influenciados” son aquellos en los que se pueden diferenciar los elementos afro, europeos e indígenas. (Valencia, 2009, p.16).

Entre los aires musicales autóctonos<sup>11</sup>, se encuentran el bunde y abosao, ritmos trabajados en los procesos de talleres de música y danza del Pacífico de Bienestar Estudiantil de la UPN. Con respecto a los aires influenciados<sup>12</sup>, se toman dos géneros para danzas, que son la polka y la mazurka. Se abordan estas dos danzas, ya que fueron observadas y vivenciadas por la autora de este trabajo y permiten reflejar las características de supervivencia española<sup>13</sup> en la música y danza del Chocó.

En cualquiera de los dos tipos de géneros, se resaltan elementos musicales básico y uno de los más relevantes en las músicas del pacífico es el ritmo, como vehículo de expresión en la música y en la danza. Además, las músicas del pacífico a nivel rítmico, poseen riqueza en cada uno de sus

---

<sup>11</sup> “Aires musicales “autóctonos” Abosao, aguabajo, porro chocono, tamborito, bunde, saporronción y son chocono entre otros. En la parte vocal el alabao y el gualí” (Valencia, 2009, p.16).

<sup>12</sup> “Aires “influenciados” Jota, danza, contradanza, polka, mazurca y pasillo entre otros” (Valencia, 2009, p.16).

<sup>13</sup> En las supervivencias europeas encontramos la jota, la danza, la contradanza, la polka, la mazurca, el calipso, el alabao, los arrullos, los villancicos, los romances, las salves, los pregones, loas y otros” (Valencia, 2010, p. 23).

géneros musicales y la variedad de instrumentos de percusión en sus respectivos formatos instrumentales, brindan la posibilidad de diálogos percutidos, tal como lo presenta Lambuley:

En donde las configuraciones de lo duracional y lo acentual, están representadas por matrices que comportan un significado cultural, en tanto portadoras de información de un determinado sistema particular, a través de rítmicas básicas con las que se identifica una música ejemplo. (Lambuley, 2002, p. 5).

En relación con lo anterior, también es válido mencionar lo cultural como parte de los procesos musicales, ya que este es un contenedor de significado alrededor de las prácticas musicales del pacífico. Específicamente, se puede resaltar la comunicación y el dialogo entre instrumentos de percusión, generándose un lenguaje propio entre éstos, por ejemplo, entre tamboras y cununos. Dependiendo de los ritmos y la intención del repertorio, así mismo puede variar el tipo de comunicación y el lenguaje generado. Desde este punto de vista, Lambuley complementa:

Sin embargo, para llegar a interpretar sus principios constructivos no basta con indagar sobre cuáles son estas formas rítmicas, sino analizar **el cómo** se relacionan y se articulan en sus diferentes roles, y así llegar a elaborar una especie de sintaxis que nos compenetre y nos diga mucho más de su “espíritu rítmico. (Lambuley, 2002, p. 5).



Fotografía 3: Grupo de marimba del Pacífico. Tomado de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14234936>

Con relación a lo anterior, además de saber sobre las características rítmicas de los géneros musicales, se puede generar una relación a través de la danza. La danza y la música, coexisten en las tradiciones culturales de la música del pacífico, dando sentido a las prácticas cotidianas de las comunidades. Al igual que en la música, el origen de las danzas proviene de distintos focos: influencia europea, africana e indígena, las cuales se hibridaron para generar expresiones corporales a través de la música. La danza junto a la música, se convierte en un lenguaje integral para expresar ideas y emociones en cualquier contexto. Con relación a esto:

Las expresiones artísticas de auténtica remembranza africana se manifiestan alegres y explosivas y con un profundo fondo de tristeza y sátira patentada en el campo musical por los sonidos y voces que a manera de queja o lamento describen la tragedia de una etnia esclavizada por los europeos (Valencia, 2010, p. 23).

Además, hay que resaltar que la danza, aunque esté condicionada a partir de los géneros musicales que la estructuran, estos no deben anular la expresividad y la espontaneidad de quienes la interpretan. Por otro lado, los géneros musicales en la danza pueden tener implícitos, contenidos que reflejan los valores propios de las comunidades. Según Valencia (2010 p. 34), especialmente en Choco se habla de géneros musicales, que tienen implícito su rol con la sociedad, el laboreo, las emociones y la memoria frente a los vejámenes cometidos en contra de sus ancestros, sometiéndolos a imposiciones culturales foráneas.

Por otro lado, se menciona un aspecto importante dentro de los géneros musicales y se trata del uso de categorías para definir elementos musicales. Específicamente, las categorías empleadas para el análisis de repertorio musical en este trabajo fueron el ritmo, la melodía, la armonía, la organología y la forma musical. Estos, pueden ser integrados y comprendidos dentro de las manifestaciones de origen de tradición, folclor musical y sobre todo, desde el contexto observado en Bienestar de la UPN. Por lo anterior, se puede decir, que las músicas del pacífico en general no pueden ser comprendidas sin un entendimiento global de la tradición, el folclor, el contexto y las relaciones sociales, expresadas a través de la música y la danza. En ese sentido, no sería posible comprender la danza sin un medio musical que la soporte y le brinde sentido a través de ciertos elementos. En otras palabras:

El concepto metodológico se cimienta en los principios de Sistemática y Transformabilidad de las músicas. El hecho sonoro es un fenómeno cultural cuya dinámica se da a partir de la relación e

interacción entre sus diferentes niveles de estructuración (rítmico, acórdico, armónico, melódico, tímbrico, téxico y formal), implicando así un análisis **sincrónico** de sus componentes internos – **principio de Sistematicidad** -, que dan cuenta de sus fundamentos constructivos y lógicas de comportamiento. (Lambuley, 2002, p. 4).

¿Es posible hablar de sistematicidad en las músicas del pacífico, en términos de estructuras musicales? Como lo plantea el autor, la música o “el hecho sonoro” hace parte de una dinámica cultural que da forma a una serie de conceptos. Si se habla de la importancia del ritmo, es posible destacar varios elementos, tales como los esquemas característicos de los géneros musicales



La tambora



El redoblante o caja



El jazz palo



El clarinete



Cobre o  
bombardino



Los platillos de  
choque o tapas

*Ilustración 3: Al son que me toquen canto y bailo. Instrumentos del formato chirimía*

interpretados a través de instrumentos musicales, destacando los instrumentos de percusión.

Con respecto a lo acórdico y armónico, se puede hacer relación a la formalidad de conceptos provenientes de herencia europea, lo melódico, con respecto a la posibilidad de emitir y expresar cantos a través de la voz en principio. Con respecto a lo tímbrico, se puede hacer alusión a las nuevas posibilidades de fabricación de instrumentos musicales que tenían los nativos indígenas y los esclavos al encontrar materiales en la naturaleza que los rodeaba, además de considerar la organología característica, proveniente de Europa<sup>14</sup>. Es así, como se puede dar explicación a distintas manifestaciones en la música del pacífico. Por ejemplo, la riqueza tímbrica es uno de los valores más notables ya que, a partir de la exploración vocal y la sonoridad de los instrumentos musicales, resultan expresiones musicales diversas en la región del litoral pacífico.<sup>15</sup>

Otro elemento musical de gran importancia, aunque en este tipo de músicas parezca ser básico, es la armonía, como medio expresivo también para la melodía y la improvisación vocal. En esta, las cadencias armónicas básicas, se caracterizan por dar una forma musical determinada a sus repertorios. Con relación a eso, Lambuley (2002), destaca la importancia de las progresiones armónicas I-V-I, I-IV-I y IIm-V-I, como bases estructurales de las formas musicales. Ampliando mejor esa idea:

Alrededor de las cadencias I-V-I, I-IV-V, Y IIm-V-I, se organizan una gran cantidad de significados armónicos que en los tiempos actuales conforman una fuerza estructural en donde la relación dominante tónica, siempre está presente en el nivel subyacente, y a la cual se le categoriza como HIPERDOMINANTE. (Lambuley, 2002, p. 6).

De esa manera, aunque el desarrollo armónico en este tipo de música sea elemental, la importancia del ritmo y la melodía es un poco más notoria. Sin embargo, la simplicidad de la armonía, permite el desarrollo de otros elementos, tales como las improvisaciones líricas y melódicas de los instrumentos. Por tal razón, la comunicación instrumental se ve influenciada por la capacidad de improvisar y las posibilidades de cada instrumento; eso genera una identidad y un carácter a cada interpretación musical. Además de características musicales, se hace una relación entre las

---

<sup>14</sup> Consultar: (Valencia, 2009, p. 21)

características textuales de los versos de música del pacífico norte y el pacífico sur, resaltando el origen de estos en los textos de origen europeo, específicamente españoles. La herencia española en los cantos del Chocó<sup>16</sup> se ve reflejada en la estructura de los textos y a su vez, estos reflejan vivencias y experiencias cotidianas.

Otro elemento importante, tiene que ver con los formatos instrumentales en el pacífico norte, específicamente en el departamento del Chocó. En estos confluyen también las influencias europeas, africanas e indígenas, los cuales han aportado una serie de instrumentos características. El formato chirimía<sup>17</sup> es el de mayor relevancia en la región del pacífico norte. En este se reflejan de manera destacada la supervivencia y la herencia europea, gracias al uso de ciertos instrumentos musicales pertenecientes al formato de banda; sin embargo, ha habido transformaciones y adaptaciones, según el contexto y las necesidades. En el formato de chirimía y en sus repertorios, principalmente se ven elementos rítmicos, pero, sobre todo, la importancia del elemento melódico guiado por el clarinete<sup>18</sup>. Con respecto al formato de chirimía:

Los formatos musicales del eje Pacífico Norte están enmarcados en instrumentos de viento y percusión y la voz como instrumento principal en el formato vocal polifónico. El formato de mayor uso y reconocimiento es la chirimía; luego, en orden de prioridad el formato vocal polifónico, formato sexteto, conjunto tamborito y conjunto de marímbula. (Valencia, 2009, p. 8).

No sobra destacar, la importancia de otros formatos instrumentales en la música chocoana, como son, el tamborito<sup>19</sup>, el sexteto y la marímbula que presenta unas características en su formato instrumental, influenciadas de manera directa de origen antillano y usos instrumentales locales. Estos han sido mencionados como antecesores del formato de chirimía. Cabría preguntarse, ¿por qué estos formatos ya no son tan visibles en la actualidad? Sin embargo, hay que resaltar que estos formatos, han hecho parte de escenarios musicales cotidianos.

---

<sup>16</sup> Consultar: (Valencia, 2009, p.16)

<sup>17</sup> Consultar: (Valencia, 2009, p.18)

<sup>18</sup> Para resaltar grupos de chirimía relevantes, están la chirimía Oro y Plata en la cual pertenece el profesor Diego Lozano y la chirimía representativa de la UPN. Por otro lado, se pueden encontrar referencias a otras chirimías importantes en el departamento del Chocó en: <http://www.tschirimia.territoriosonoro.org/territorio-sonoro-de-la-chirimia/ruta-de-la-chirimia/>

<sup>19</sup> Leonidas Valencia. Al son que me toquen canto y bailo, (2009, pág. 18)

Para finalizar, se puede decir que el panorama brindado en este apartado del proyecto, pretende presentar generalidades de los géneros musicales del departamento del Chocó, en relación a la danza y el contexto. Específicamente, para la elaboración de este proyecto se tuvieron en cuenta cuatro ritmos y danzas del departamento del Chocó: bunde, abosao, polka y mazurka. Estos, fueron observados y abordados en sesiones puntuales de los talleres de bienestar de la Universidad Pedagógica Nacional.

### 2.3. Elementos musicales de los géneros trabajados

En este apartado, se abordarán los elementos musicales de los géneros abordados en el presente trabajo, partiendo de algunos repertorios importantes; algunos de ellos, trabajados durante el proceso de observación de talleres en Bienestar Estudiantil y otros, como referencias añadidas para generar comparaciones. Se emplearán en los géneros bunde, abosao, mazurka y polka bajo las siguientes categorías y subcategorías, basadas en los análisis de Pacheco (2005) sobre el género del abozao:

1. **Elementos sonoros:** tímbrica, ámbito y registro, roles instrumentales, dinámicas y Textura.
2. **Elementos rítmicos:** métrica, compás, síncopas internas y externas, contratiempos, figuras rítmicas, tipos de frases (anacrúsicas o téticas)
3. **Elementos melódicos:** motivos, intervalos, arpeggios, grados conjuntos, momentos de clímax
4. **Elementos armónicos:** tonalidad, funciones armónicas, tensiones, ritmo armónico, acordes.
5. **Forma musical:** estructura formal, microforma, macroforma.

### 2.3.1. Bunde

El Bunde, es un género musical interpretado en la región del pacífico colombiano, sin embargo, existen otras vertientes en la región andina, como es el Bunde Tolimense. Este género, tiene diversos usos, dependiendo del contexto donde éste se ejecute. Existen otras denominaciones del bunde según sus usos en espacios cotidianos. Si bien el bunde se entiende como género, también hace parte de procesos rituales.<sup>20</sup>

Sus instrumentos de acompañamiento son los cununos, el guasa y la tambora. Las melodías son sencillas, sus textos cortos y el carácter general es repetitivo. Por medio de estos, se exaltan valores relacionados con las creencias religiosas y por otro lado, se han incorporado en la realización de rondas infantiles que integran el juego, el canto y la danza. Este tipo de usos, se expresa de la siguiente manera: “Se utiliza en la región centro sur del Pacífico colombiano un ritmo percutado de acompañamiento con cununos o cunos, tambora y guasá para seguir un juego infantil o juvenil (la gallinita, el sapo, etc.)” (Valencia, 2010, p. 56).

La intención de los bundes, refleja las vivencias de las personas en el pasado y cómo este repercute en la cotidianidad. Con respecto a esas vivencias, se tienen otro tipo de bundes que son los bundes antiguos. Estos, hacen parte de los valores musicales heredados de los ancestros, que reflejan sus costumbres y creencias<sup>21</sup>. En ellos, se reflejan elementos gestuales, dancísticos y el uso de cantos y recitaciones. En ese uso de varios elementos de manera simultánea, se requiere que los textos y las melodías sean repetitivos. Con respecto a eso, Valencia (2010), menciona:

Estos bundes tienen como características ser repetitivos en cada uno de sus periodos por lo corto y simple de su texto y melodía. Existen otros bundes con vigencia en el departamento del Chocó y en todo el Litoral Pacífico, llenos de simplicidad y sencillez, en donde lo relevante es la fe desarrollada en los actos

---

<sup>20</sup> Según Valencia (2010), se conoce el bunde en los contextos fúnebres llamados velorios de angelito, en el cual se presentan rituales y juegos, de interpretación sencilla al igual que las letras y los movimientos, para que sea comprensible por toda la comunidad: niños, jóvenes y adultos.

de los rituales en donde se exponen rondas y juegos infantiles y se entrecruzan la lúdica, el canto, pantomima, danza y recitados. (p. 58).

En estos, también llamados sapor rondones, se reflejan las vivencias cotidianas del pasado o por qué no, del presente, extrayendo de ellas alguna enseñanza<sup>22</sup>. Se enriquecen a través de la participación colectiva, como esencia para que estas manifestaciones musicales y de tradición oral, sobrevivan generación tras generación. El aprendizaje de estas músicas, como en general de las músicas del pacífico, se da de manera imitativa en los primeros años de vida de las personas. Es decir, se logra el aprendizaje por medio de un proceso de tres elementos: observación, imitación y aplicación.<sup>23</sup>



*Fotografía 4:* Danza de Bunde Chocoano. Tomada de:  
<http://www.gotokmusic.com/gotokdice/images/bunde.jpg>

---

<sup>22</sup> Consultar: (Valencia, 2010, p. 59).

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 61

The image displays a musical score for three percussion instruments: Platos, Red, and Tambora. The score is written in 3/4 time, indicated by the 'C' time signature. The Platos part features a steady eighth-note pattern with accents. The Red part consists of a sequence of eighth notes, with some notes marked with accents and others with a 'z' symbol. The Tambora part uses a combination of eighth notes and rests, with 'x' marks indicating specific rhythmic events. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

*Ilustración 4. Base de bunde chocoano: Tomado de: Valencia, 2009, p.51*

## 1. San Antonio o Velo qué bonito

**SAN ANTONIO**  
(Bunde tradicional del Pacífico)

**A** ♩ = 120

Se ño ra San taA na por qué llo rael

ni ño Por u na man za na que se leha per

di do Ohoh... ri... Ohoh...

rra... San An to nio ya se

va... Ohoh... va...

## SAN ANTONIO

Señora Santa Ana  
Porque llora el niño  
Por una manzana  
Que se le ha perdido (Bis)

Oh, oh, ri  
Oh, oh, rra  
San Antonio  
Ya se va (Bis)

ANTECEDENTE: ○

CONSECUENTE: ○

©

2. El florón<sup>24</sup>

**EL FLORÓN**  
Bunde

(Versión recogida del grupo Nueva Cultura, recopilada por Olga Lucía Jiménez)

$\text{♩} = 120$

El flo rón es táen mi ma... no En mi

ma... no es táel flo rón El se ñor quean dan bus

can... do tie ne ca... ra de ra tón Que se fueél flo

rón por el ca lle jón Dan do vuel tas va por el ca lle

jón Qué se fueél flo rón por el ca lle jón Dan do vuel tas

va... Por el ca lle jón

El florón

El florón esta en mi mano  
en mi mano está el florón  
el señor que andan buscando  
tiene cara de ratón

ANTECEDENTE: 

CONSECUENTE: 

por el callejón  
dando vueltas va  
por el callejón

©

Ilustración 6: Transcripción del bunde "El florón. Tomado de: Ronda que ronda la ronda (Jiménez, p. 34-35)

<sup>24</sup> Los dos ejemplos anteriores: El Florón y San Antonio o Velo qué bonito, fueron trabajados en los talleres de Bienestar de la UPN.

## 3. Cocorobé

**COCOROBÉ**

Bunde

Antonio José Casas  
Recopilado por Olga Lucía Jiménez

$\text{♩} = 120$

**A** E7

Co co ro bé..... Co co ro

**A** E7 **B** E7

bé.... Co co ro bé.... Los hi jos de Jo

**A** **A** E7

1. sé Co co ro sé 2. A lláa ri baen a quel

E7 **A**

al to ten goun pa lo co lo ra o Don de cuel go mi ca

E7 **A** E7

8 chu cha cuan does toy e na mo ra do Co co ro

Cocorobé, cocorobé, cocorobé,  
los hijos de José.  
Allá arriba en aquel alto  
tengo un palo colorao  
donde cuelgo mi cachucha  
cuando estoy enamorao.

Cocorobé, cocorobé...

No chupo la caña blanca  
por no pasar bagazo  
no cojo marido ajeno  
por no vestir de retazos.

Cocorobé, cocorobé...

Allá arriba en aquel alto  
tengo una piedra mulata  
cada vez que suo y bajo  
saco cuchara de plata

ANTECEDENTE: 

CONSECUENTE: 

## 4. Mi compadre Mate Mate

5.

## MI COMPADRE MATE MATE

Bunde Guillemina Renteria

Recopilado por Olga Lucia Jiménez

♩ = 120

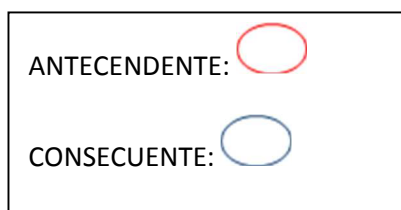
**A** Mi com pa dre Ma te Ma te se ñor Za ca ri as se fue pa rael mon tea pa sar quin ce di as dea

5 **B** llà lo sa ca ron que ya no po dí a ay su jé te me se ñor que me dio la pa ta le ta ay su

9 jè te me se ñor que me dio la pa ta le ta e ta e ta la pa tale ta e ta e ta

14 la pa ta le ta e ta e ta la pa ta le ta

Mi compadre Mate Mate señor Zacarías  
 se fue para el monte a pasar quince días,  
 de allá lo sacaron que ya no podía,  
 ¡ay! sujéteme señor que me dio la pataleta  
 ¡ay! sujéteme señor que me dio la pataleta  
 eta esta la pataleta  
 eta eta la pataleta.



©

Tabla 1. Análisis de elementos sonoros del bunde

	TÍMBRICA	ÁMBITO Y REGISTRO	ROLES INSTRUMENTALES	TEXTURA
SAN ANTONIO O VELO QUE BONITO	Dependiendo del contexto del pacífico donde se toque, puede tener los timbres instrumentales del formato de marimba o del formato de chirimía.	Octava. El registro ubicado en la melodía como canto, se ubica en contralto.	En este caso, según lo trabajado durante el taller 1 de música <sup>25</sup> , el rol principal del bunde, reside en la marimba de chonta, junto al acompañamiento de percusión.	La textura es homofónica en términos de la relación de la melodía principal y el acompañamiento armónico de la marimba. Sin embargo, se puede considerar polifónica en relación a los roles distintos entre los instrumentos de percusión
EL FLORÓN		Ámbito de séptima. Registro vocal de contralto.	Según el trabajo hecho durante el taller dos de música, se utiliza como protagonista la voz, acompañada de los instrumentos de percusión	Homofónica y polifónica.
COCOROBÉ		Ámbito de séptima. Registro vocal de contralto.	Voz principal: melodía Percusión: acompañamiento	Homofónica y polifónica
MI COMPADRE MATE MATE		Ámbito de octava. Registro vocal de contralto.	Voz principal: melodía Percusión: acompañamiento	Homofónica y polifónica

<sup>25</sup> Revisar en la página 104 del presente trabajo.

Tabla 2. Análisis de elementos rítmicos del bunde

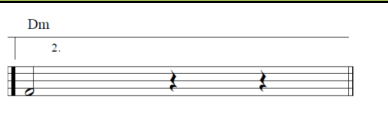
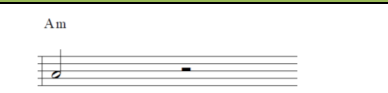

	MÉTRICA	SINCOPAS	FIGURAS RÍTMICAS
SAN ANTONIO O VELO QUÉ BONITO	Binaria de subdivisión binaria	No tiene en este caso. Sin embargo, en el acompañamiento de bunde (p. 36), se encuentra síncopa interna y externa en los platillos.	Blancas, negras y corcheas.
	COMPÁS	CONTRATIEMPOS	TIPOS DE FRASE
	4/4		Frase anacrúsica, comenzando desde el tercer y cuarto tiempo.
EL FLORÓN	MÉTRICA	SINCOPAS	FIGURAS RÍTMICAS
	Binaria de subdivisión binaria	Internas: compases 1, 3, 5 y 7. Externas: ninguna.	Blancas, negras, negras con puntillo y corcheas
	COMPÁS	CONTRATIEMPOS	TIPOS DE FRASE
	4/4		Frase anacrúsica, comenzando desde el cuarto tiempo.
COCOROBÉ	MÉTRICA	SINCOPAS	FIGURAS RÍTMICAS
	Binaria de subdivisión binaria	Interna en el compás 3 Externa: ninguna	Blancas, negras y corcheas.
	COMPÁS	CONTRATIEMPOS	TIPOS DE FRASE
	4/4	No tiene contratiempos	Frase anacrúsica, comenzando desde el tercer y cuarto tiempo.
MI COMPADRE MATE MATE	MÉTRICA	SINCOPAS	FIGURAS RÍTMICAS
	Binaria de subdivisión binaria	Interna, del compás 1 al 5. Externa: ninguna	Blancas, negras y corcheas.
	COMPÁS	CONTRATIEMPOS	TIPOS DE FRASE
	4/4		Frase anacrúsica, comenzando desde el cuarto tiempo.

Tabla 3. Análisis de elementos melódicos del bunde

	MOTIVOS	INTERVALOS	ARPEGIOS
SAN ANTONIO O VELO QUÉ BONITO		Movimiento de terceras, cuartas, quintas y ocasionalmente sextas.	
	GRADOS CONJUNTOS		
	En el compás 3 y 7, se dan movimientos por grados conjuntos (cromáticos y diatónicos).		
EL FLORÓN		Cuartas, terceras, sextas y quintas.	
	GRADOS CONJUNTOS		
	Movimiento por grado conjunto en los compases 2,3,4,6 y 7		
COCOROBÉ		Terceras, cuartas y quintas.	
	GRADOS CONJUNTOS		
	Movimiento por grado conjunto en los compases 1,3,6 y 8		
MI COMPADRE MATE MATE		Terceras, cuartas, quintas y séptimas.	
	GRADOS CONJUNTOS		
	Movimiento por grado conjunto en los compases 2, 3, 4, 5, 7 y 9		

Tabla 4. Análisis de elementos armónicos del bunde

	TONALIDAD	FUNCIONES ARMÓNICAS	TENSIONES
SAN ANTONIO O VELO QUÉ BONITO	Am (La menor)	Im- V7- I	
	RITMO ARMÓNICO	ACORDES	
	Un acorde por compás, teniendo en cuenta los comienzos anacrúsicos de las frases	Am-E7-Am	
EL FLORÓN	TONALIDAD	FUNCIONES ARMÓNICAS	TENSIONES
	Am (La menor)	Im-III-Im Im-V-I	
	RITMO ARMÓNICO	ACORDES	
	Un acorde cada dos compases, excepto en los acordes de dominante que van en un solo compás	Am-C-Am Am- E7-Am	
COCOROBÉ	TONALIDAD	FUNCIONES ARMÓNICAS	TENSIONES
	A (La mayor)	I- V- I	
	RITMO ARMÓNICO	ACORDES	
	Un acorde, iniciando en cada frase de tipo anacrúsica.	A-E7-A	
MI COMPADRE MATE MATE	TONALIDAD	FUNCIONES ARMÓNICAS	TENSIONES
	A (La mayor)	I-V-I	No presenta tensiones armónicas en ninguna parte de la partitura.
	RITMO ARMÓNICO	ACORDES	
	Un acorde por cada compás.	A-E7-A	

Tabla 5. Análisis de estructura formal del bunde

	ESTRUCTURA FORMAL	MICROFORMA	MACROFORMA
SAN ANTONIO O VELO QUÉ BONITO	A+B	A1, A2 B1, B2	FORMA BINARIA SIMPLE
EL FLORÓN	A+B	A1, A2 B1, B2	FORMA BINARIA SIMPLE
COCOROBÉ	A+B	A1, A2 B1, B2	FORMA BINARIA SIMPLE.
MI COMPADRE MATE MATE	A+B	A1, A2 B1, B2	FORMA BINARIA SIMPLE

### 2.3.2. Abosao

El abosao es un género musical del departamento del Chocó, considerado como parte de los aires autóctonos de la región.<sup>26</sup> En este, se hace énfasis en la letra, ya que relata hechos de la cotidianidad de las personas. Como danza, también refleja la participación de los miembros de la comunidad de manera activa, para hacer parte de eventos sociales y de aprendizaje.

En términos musicales, también está enmarcado en unas características melódicas y rítmicas puntuales, aunque permite la variación y la improvisación<sup>27</sup>. Con respecto a la enseñanza, se podría considerar un ritmo de iniciación musical en el departamento, por su fácil acceso a los golpes de la tambora (abierto y cerrado. Respecto a esto:

“El abosao es un aire musical muy importante en el departamento del Chocó; goza de gran arraigo, popularidad y uso tanto en las danzas como en la música popular grabada y ejecutada en vivo. Es un aire musical representativo, sirve como punto de entrada para aprender a ejecutar instrumentos de percusión como la tambora por su estructura ritmo percutida básica un golpe abierto y otro cerrado cuñado o apagado” (Valencia, 2010, p. 45).

Por lo tanto, este ritmo goza de especial atención desde un punto de vista pedagógico, ya que no sólo brinda el panorama contextual de la región, sino que porta en sí mismo, elementos musicales que, brindados a través de buenos recursos de enseñanza, son una fuente base de comprensión de las músicas chocoanas.

---

<sup>26</sup> Revisar en este trabajo, la definición de aires musicales autóctonos: (p.26)

<sup>27</sup> “Aire musical de tipo binario que se presenta comúnmente en compás de 6/8 con una rítmica básica percutida clara, aunque con variaciones. En el repertorio chocoano encontramos que estas piezas presentan textos que hablan de hechos cotidianos, productos agrícolas de la región, historias épicas, mujeres curiosas de la región, etc.” (Valencia, 2010, p. 43).

## Base de abosao

Ref: Guitarra desbaratada

**A**

Platos

Red

Tambora

c a c a c a c a c a

**B**

The image shows a musical score for a 'Base de abosao' (drum base) for a guitar. It is divided into two sections, A and B. Section A consists of three staves: Platos (top), Red (middle), and Tambora (bottom). The Platos staff has a treble clef and a 6/8 time signature. The Red staff has a bass clef and a 6/8 time signature. The Tambora staff has a bass clef and a 6/8 time signature. The Tambora part in section A is marked with 'c' and 'a' notes. Section B also consists of three staves: Platos, Red, and Tambora. The Platos staff has a treble clef and a 6/8 time signature. The Red staff has a bass clef and a 6/8 time signature. The Tambora staff has a bass clef and a 6/8 time signature. The Tambora part in section B is marked with 'c' notes.

*Ilustración 9: base de abosao. Tomado de: (Valencia, 2009, p.45)*

## 1. Guitarra desbaratada

## GUITARRA DESBARATADA

Abosao

Tradicional del Chocó

Transcripción: Leonidas Valencia

**A** ♩ = 140       $\theta$  c

Ay gui ta rra Ay gui ta rra Ay gui

ta rra cuan do me fui..... Ay gui ..... Te

de jé bien en cor da..... da te de jé bien en cor da....

... da Jhon paon de va don de Se ra fi..... na Jhon..... paon de

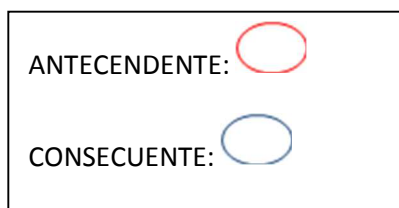
va don de Se ra fi..... na Jhon paon de fi na Ay gui

Ay guitarra, ay guitarra, ay guitarra cuando me fui  
 Ay guitarra, ay guitarra, ay guitarra cuando me fui  
 Te dejé bien encordada, te dejé bien encordada  
 Y ahora, y ahora, y ahora que yo volví  
 Y ahora, y ahora, y ahora que yo volví  
 Te encuentro desbaratada, te encuentro desbaratada

Jhon pa'onde va, donde Serafina  
 Jhon pa'onde va, donde Serafina (Bis)

Yo sé que no, yo sé que no, yo sé que no me querés  
 yo sé que no, yo sé que no, yo sé que no me querés  
 porque no te he dado nada, porque no te dado nada  
 Por eso yo, por eso yo, me voy costa pa' bajo  
 por eso yo, por eso yo, me voy costa pa' bajo  
 tocando con mi guitarra, tocando con mi guitarra.

Jhon pa'onde va, donde Josefina  
 Jhon pa'onde va, donde Josefina (Bis)



## 2. Barujo y la pelotera

## BARUJO Y LA PELOTERA

Abosao

Néstor Castro

Basada en la transcripción de Jesús Zapata

**A**  $\text{♩} = 150$

Ba ru joy la pe lo te..... ra Ba ru joy la pe lo te..... ra cuan do en  
 pie zael a bo za o Ba za o To doel mun do se me ne a nai de se que da pa ra  
 .. o To doel mun do se me ne.... a nai de se que da pa ra..... o Vol te a paa llá vol  
 te a paa cá y se re me ne..... a Vol te a paa llá vol te a paa cá y se re me ne  
 ... a Vol te a paa llá... vol te a paa cá..... y se re me ne..... a Vol te a paa llá vol  
 te a paa llá..... y se re me ne..... a

Barujo y la pelotera  
 cuando empieza el abozao. (bis)  
 Todo el mundo se menea  
 naide se queda parado. (bis)  
 Voltea pa'allá, voltea pa'acá  
 y se remenea (bis)

Primero es un bamboleo  
 como el que mazamorrea,  
 primero es un bamboleo  
 como meniando batea

Voltea pa aquí, voltea pa'allá  
 y se remenea  
 Voltea pa'acá, voltea pa'allá  
 Voltea pa'aquí, voltea pa'allá  
 y se remenea.

ANTECEDENTE: ○

CONSECUENTE: ○

©

## 3. La vaca loca

## LA VACALOCA

Abosao Guillermina Rentería

Tomado de: Ronda que ronda la ronda

**A**  $\text{♩} = 140$  Dm Am

Si la va ca fue ra de o..... ro y los ca chos de a guar dien

4 Dm E7 Am A7

... te que bo ni ta se ve ri a..... con un la ci to en la fren

8 Dm Dm A7

.... te To re o la va ca lo..... ca si to reo la va ca lo

12 Dm

.... ca To

Si la vaca fuera de oro  
y los cachos de aguardiente  
que bonita se vería  
con un lacito en la frente

Toreo la vaca loca  
si toreo la vaca loca.

ANTECEDENTE:

CONSECUENTE:

Tabla 6. Análisis de elementos sonoros del abosao

	TÍMBRICA	ÁMBITO Y REGISTRO	ROLES INSTRUMENTALES	TEXTURA
GUITARRA DESBARATADA	La tímbrica instrumental en estas piezas, se desenvuelve a partir del formato de chirimía chocoana. Sin embargo, se da especial énfasis a la melodía de la voz.	Ámbito: 9na Registro: voz contralto.	La voz en este caso, cumple con el rol principal por llevar la melodía. El acompañamiento lleva el rol secundario, junto a la percusión.	La textura en general es de tipo homofónica, pero se puede considerar homofónica, si se tienen en cuenta los distintos roles de la percusión.
BARUJO Y LA PELOTERA		Ámbito: 10ma Registro: voz contralto.	La voz en este caso, cumple con el rol principal por llevar la melodía. El acompañamiento lleva el rol secundario, junto a la percusión.	La textura en la introducción (según la pieza en la clase 1 de danzas, es monofónica. Enseguida, entran los vientos de chirimía y la percusión, volviendo la textura homofónica
LA VACA LOCA		Ámbito: 9na Registro: voz contralto.	La voz en este caso, cumple con el rol principal por llevar la melodía. El acompañamiento lleva el rol secundario, junto a la percusión.	La textura en general es de tipo homofónica, pero se puede considerar homofónica, si se tienen en cuenta los distintos roles de la percusión.

Tabla 7. Análisis de elementos rítmicos del abosao

GUITARRA DESBARATADA	<b>MÉTRICA</b>	<b>SINCOPAS</b>	<b>FIGURAS RÍTMICAS</b>
	Binaria, de subdivisión binaria	Se presentan síncopas internas y externas en los compases: 3 y 4, 6 y 7, 9 y 10, 12 y 13.	Negras, silencios de negras, corcheas y silencios de corcheas.
	<b>COMPÁS</b>	<b>CONTRATIEMPOS</b>	<b>TIPOS DE FRASE</b>
	6/8	Presentes en los compases: 1, 2, 3, 4, 7 y 14.	Frases de inicio anacrúsico.
BARUJO Y LA PELOTERA	<b>MÉTRICA</b>	<b>SINCOPAS</b>	<b>FIGURAS RÍTMICAS</b>
	Binaria, de subdivisión ternaria	Síncopas externas en los inicios de las frases antecedentes y consecuentes.	Negras y sus silencios, negras con puntillo y corcheas.
	<b>COMPÁS</b>	<b>CONTRATIEMPOS</b>	<b>TIPOS DE FRASE</b>
	6/8	En inicios de las frases y las semifrases.	Frases de inicio anacrúsico.
LA VACA LOCA	<b>MÉTRICA</b>	<b>SINCOPAS</b>	<b>FIGURAS RÍTMICAS</b>
	Binaria, de subdivisión ternaria	Presentes en los compases: 2, 4, 6, 8, 10 y 12.	Negras, silencios de negra y corcheas.
	<b>COMPÁS</b>	<b>CONTRATIEMPOS</b>	<b>TIPOS DE FRASE</b>
	6/8	Presentes en los compases: 2, 4, 6, 8, 10 y 12.	Frases de inicio anacrúsico.

Tabla 8. Análisis de elementos melódicos del abosao







	MOTIVOS	INTERVALOS	ARPEGIOS
GUITARRA DESBARATADA		Se emplean intervallos de terceras, cuartas y quintas justas.	
	GRADOS CONJUNTOS		
	Se presenta movimiento por grados conjuntos en la parte A.		
BARUJO Y LA PELOTERA		Se emplean intervallos de terceras, cuartas y quintas justas.	
	GRADOS CONJUNTOS		
	En el cierre de lagunas frases en la parte A. Se presenta el movimiento en la mayor parte de la parte B.		
LA VACA LOCA		Se emplean intervallos de terceras, cuartas y quintas justas.	
	GRADOS CONJUNTOS		
	Se presenta este movimiento, destacando el uso de bordaduras descendentes.		

Tabla 9. Análisis de elementos armónicos del abosao


	TONALIDAD	FUNCIONES ARMÓNICAS	TENSIONES
GUITARRA DESBARATADA	C (Do mayor)	I-V-I (Tónica, dominante, tónica)	No presenta tensiones armónicas.
	RITMO ARMÓNICO	ACORDES	
	Dos acordes por compás, excepto en la dominante (1 por compás en parte A). En la parte B, un acorde por compás y antes de llegar a las casillas, dos acordes por compás.	C- G-C	
BARUJO Y LA PELOTERA	TONALIDAD	FUNCIONES ARMÓNICAS	TENSIONES
	Fm (Fa menor)	Im-V7-Im	
	RITMO ARMÓNICO	ACORDES	
Se presenta al principio un acorde por compás, pero en relación con el carácter anacrúsico de las frases, se pueden presentar dos acordes pro compás.	Fm-C7-Fm		
LA VACA LOCA	TONALIDAD	FUNCIONES ARMÓNICAS	TENSIONES
	D (Re menor)	Im-Vm-V/V-V-I	No presenta tensiones armónicas
	RITMO ARMÓNICO	ACORDES	
Se presenta de uno a dos acordes por compás.	Dm-Am-E7/Am-A7-Dm		

Tabla 10. Análisis de elementos formales del abosao

	ESTRUCTURA FORMAL	MICROFORMA	MACROFORMA
GUITARRA DESBARATADA	A+B	A1+A2 B1+B2	FORMA BINARIA SIMPLE
BARUJO Y LA PELOTERA	A+B	A1+A2 B1+B2	FORMA BINARIA SIMPLE
COCOROBÉ	A+B	A1+A2 B1+B2	FORMA BINARIA SIMPLE

### 2.3.3. Polka

La polka en principio, es una danza de origen europeo, que fue traída en la época de la colonización. Es por esa razón, un aire musical influenciado y que rítmicamente y coreográficamente es totalmente estricta. Según Valencia (2010, p. 83), es una danza alegre, de la cual se ha tomado referencia para crear coreografías, interpretadas musicalmente por el formato de chirimía. Según Lozano:

En el Chocó es bailada en parejas, semiabrazados que van de lado a lado haciendo dos pasos hacia adelante y dos hacia atrás. En la parte A y en las segundas partes, realizan juegos coreográficos utilizando recursos corporales como los palmoteos. (Lozano, 2011, p. 39)

De lo anterior se deduce, que la polka es una posibilidad desde la danza y la música, para crear juegos rítmicos a través de las palmas, como uno de los pasos básicos de esta manifestación. El valor de este género musical y danza, radica entonces, en su uso pedagógico también, más que de su uso comercial. Es posible a través de esta danza, acercar al aprendizaje rítmico corporal de una manera alternativa. Dicho en palabras de Valencia:

“En el departamento del Chocó hoy día casi no se componen polkas, ya que se consideran comerciales; sin embargo, son usadas en bailes tradicionales de chirimía, retretas y material didáctico para el aprendizaje de la música tradicional del Chocó” (Valencia, 2010, p. 86).

Es decir, este género abre un interrogante y una posibilidad, de abordar este tipo de danzas, que involucran juegos coreográficos rítmicos, usando las palmas, para poder abordar elementos musicales de manera distinta. No sólo podrían aprenderse estas danzas con una intención de mostrar o demostrar habilidades escénicas, sino como posibilidad de adquirir conocimientos musicales, recurriendo al cuerpo.

#### 2.3.4. Mazurka

Es una danza originaria de Europa, de tipo galante, la cual es bailada por parejas en cuadrillas. Según Valencia (2010), esta danza nace en los salones de baile y fiesta y llega a América en el periodo de colonización. Su métrica es ternaria de subdivisión binaria. También tiene semejanza al vals, pero es de interpretación más ligera.

Según Lozano (2011), la mazurka chocoana tiene carácter valseado como lo menciona también Valencia y posee una coreografía elegante. Formalmente, tiene una estructura de parte A y B, en las cuales la coreografía va variando. También Lozano menciona con respecto a la coreografía:

En la parte introductoria da paso a la entrada de los bailarines que van realizando una coreografía en la que en el primer tiempo el pie derecho hace un golpe hacia el lado derecho, en el segundo tiempo arrastra el pie izquierdo al lado del pie derecho, en el tercer tiempo es marcado con el pie derecho hacia abajo en el puesto como punto de apoyo que se hace al mismo tiempo con la percusión y hace referencia a la repetición del mismo esquema en una forma elegante y galante (Lozano, 2011, p.)

Como se puede notar, los anteriores géneros (polka y mazurka), tiene mayor importancia en su danza, ya que ese fue el origen por el cual se gestaron otras cosas como la tradición, las costumbres y la música. En los análisis, se verán algunas características, con respecto a la melodía, la armonía, el ritmo, la forma, las texturas y la organología, no solo de estos géneros; además del bunde y del abosao.

## Base de Polka

A Ref: Tan duro

Platos

Red

Tambora

B



The image displays a musical score for a polka rhythm base, divided into two sections, A and B. Each section consists of three staves: Platos (top), Red (middle), and Tambora (bottom). The time signature is 2/4. Section A includes a reference instruction 'Ref: Tan duro' in the top right. The notation uses various rhythmic symbols: notes with accents (>) for emphasis, asterisks (\*) for specific drum sounds, and beams for eighth notes. Section B features a more complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and accents.

*Ilustración 13. Base rítmica de la polka. Tomada de: Valencia, 2009, p. 53*

## 1. Polka

The image shows a musical score for a Polka rhythm, consisting of four staves of music. The first staff is marked with a box labeled 'A'. The second staff has a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The third staff is marked with a box labeled 'B'. The fourth staff also has a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. Annotations include blue ovals highlighting specific rhythmic patterns and red circles highlighting specific notes or rests. The music is written in a single treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

*Ilustración 14: Partitura del ritmo Polka*

ANTECEDENTE:	
CONSECUENTE:	

**Base de Mazurka**

Ref: Mazurka Chocoana

A

Platos

Red

Tambora

B

The image displays a musical score for a Mazurka base, divided into two sections, A and B. The score is written for three percussion instruments: Platos (Cymbals), Red (Congas), and Tambora (Tambourine). The time signature is 3/4. Section A consists of four measures. The Platos part features a steady eighth-note pattern with accents. The Red part plays a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, also with accents. The Tambora part provides a simple accompaniment with quarter notes and eighth notes. Section B also consists of four measures, following a similar structure to section A but with some variations in the Red and Tambora parts.

*Ilustración 15. Base rítmica de la mazurka. Tomada de: Valencia, 2009, p. 56 n*

## 6. Mazurka

A

B

C

Dolce

Ilustración 16 : Estructura formal de la Mazurka chochoana. Tomada de: (Valencia, 2010, p. 86)

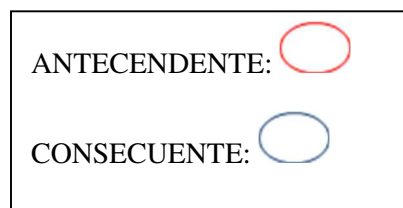


Tabla 11. Análisis de elementos sonoros de la polka y mazurka

	TÍMBRICA	ÁMBITO Y REGISTRO	ROLES INSTRUMENTALES	DINÁMICAS	TEXTURA
POLKA CHOCOANA	A nivel de tímbrica, el formato que influye en este caso, es la chirimía chocoana con timbres diversos: Vientos: clarinete y bombardino. Percusión: Bombo, platillos, redoblante.	El ámbito de la melodía principal, se da en una distancia de 11 (intervalo compuesto de cuarta) Registro melódico de contralto.	El rol dominante lo marca el clarinete, dando la entrada total a los bailarines y a los demás instrumentos. En la percusión, el rol puede tener motivos rítmico armónicos iniciales y luego con variaciones.	Dependiendo de la interpretación, la idea de la polka chocoana, es poder marcar de manera constante y fuerte la música para acompañar la danza y marcar los cambios entre los pasos.	La textura es de tipo homofónica y polifónica
MAZURKA CHOCOANA		El ámbito de la melodía, se encuentra en 9na (intervalo compuesto de segunda). El registro melódico, se mueve entre el contralto y el soprano.	También el rol dominante lo marca el clarinete, dando la entrada total a la pieza musical. En la percusión, el rol puede tener motivos rítmico armónicos iniciales y luego con variaciones.	En la mazurka chocoana, se marca de manera constante y fuerte la música para acompañar la danza y pautar las coreografías rítmicas de los bailarines.	La textura es de tipo homofónica y polifónica

Tabla 12. Análisis de elementos rítmicos de la polka y la mazurka

	<b>MÉTRICA</b>	<b>SINCOPAS</b>	<b>FIGURAS RÍTMICAS</b>
POLKA CHOCOANA	Binaria de subdivisión binaria	Interna y externa, sólo en el acompañamiento de los platillos de la base rítmica.	Negras, corcheas y silencio de corcheas.
	<b>COMPÁS</b>	<b>CONTRATIEMPOS</b>	<b>TIPOS DE FRASE</b>
	4/4	Compases: 2, 3, 8 y 16.	Frases de inicio anacrúsico
MAZURKA CHOCOANA	<b>MÉTRICA</b>	<b>SINCOPAS</b>	<b>FIGURAS RÍTMICAS</b>
	Ternaria de subdivisión binaria.	Internas: compases 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20 Externas: llevadas por los platillos en la base de acompañamiento	Negras, silencios de negra, negras con puntillo y corcheas.
	<b>COMPÁS</b>	<b>CONTRATIEMPOS</b>	<b>TIPOS DE FRASE</b>
	3/4	Compases: 2, 4 y 24	Frases de inicio tético en la parte A. A partir de la parte B, los inicios de las frases son anacrúsicos.

Tabla 13. Análisis de elementos melódicos de la polka y la mazurka





	MOTIVOS	INTERVALOS	ARPEGIOS
POLKA CHOCOANA		Se presentan intervalos de segunda 8ascendente y descendente en la mayoría de pieza, ya que el movimiento se da por grados conjuntos.	
	GRADOS CONJUNTOS		
	El movimiento por grados conjuntos, se da prácticamente en toda la pieza musical		
MAZURKA CHOCOANA		Ya que se mueve por medio de notas de los acordes en arpeggio, generalmente los movimientos son de tercera y de quinta.	
	GRADOS CONJUNTOS		
	Movimiento de grados conjuntos en compases: 5, 6, 7, 12, 13, 14, 16, 17 al 24		

Tabla 14. Análisis de elementos armónicos de la polka y la mazurka


	TONALIDAD	FUNCIONES ARMÓNICAS	TENSIONES
POLKA CHOCOANA	FA MAYOR	I-V7-I IV-I-V7-I	
	RITMO ARMÓNICO	ACORDES	
	En la parte A, el ritmo armónico en cada acorde se mantiene durante dos compases, excepto en el acorde de dominante. En la parte B, el ritmo armónico es de un acorde por compás.	F-C7-F Bb-F-C7-F	
MAZURKA CHOCOANA	TONALIDAD	FUNCIONES ARMÓNICAS	TENSIONES
	DO MAYOR	I-V-V/V/I IV-I-V-I	
	RITMO ARMÓNICO	ACORDES	
En toda la pieza, el ritmo armónico es de un acorde por compás.	C-G-D7/G-C F-C-G-C		

Tabla 15. Análisis de elementos formales de la polka y la mazurka

	ESTRUCTURA FORMAL	MICROFORMA	MACROFORMA
POLKA CHOCOANA	<b>A+B</b>	A1+A2 (con repetición)  B1+B2 (con repetición)	Forma binaria simple
MAZURKA CHOCOANA	<b>A+B+C</b>	A1-A2 B1-B2 C1-C2	Forma ternaria

## 2.4. Tradición y folclor en la música y la danza

La tradición musical<sup>28</sup> hace parte de la cotidianidad de los pueblos, su memoria individual y colectiva y el reflejo de su historia. Es importante aclarar, que a través de la tradición se han podido transmitir conocimientos y por eso, ya podría decirse que es un modo de enseñanza preservada en el tiempo. Con respecto a la tradición musical, esta manera de transmisión, no sólo se basa en los conceptos específicos, sino que, a través de esta, se pueden reflejar y generar otros procesos. En relación con lo anterior:

Para el eje Pacífico Norte las músicas tradicionales son elementos artífices de la resistencia de valores autóctonos y locales que contribuyen a la construcción de un proyecto educativo incluyente y comunitario fortaleciendo el tejido social y permitiendo la sana convivencia de nuestros pueblos (Valencia, 2009, p. 6).

Quiere decir, que la música a través de la tradición, se convierte en un medio y no en el objetivo, ya que pretende a través de esta, construir y preservar valores propios, transmitidos de generación a generación. Es así que se puede hablar de tradición oral, como un gran vínculo hacia el ancestro, hacia los mayores en determinado grupo, quienes son los que transmiten conocimientos, pero por otro parte, quienes aprenden, tienen la posibilidad de experimentarlos y vivirlos. La importancia de este aprendizaje, se le podría asignar al cuerpo, como medio de adquisición y comprensión de saberes ancestrales. El cuerpo, que se reúne con otros, el cuerpo que danza al ritmo de la música, el cuerpo que labora de sol a sol para el sustento familiar. En ese sentido, la relación entre la tradición oral y la corporalidad se puede expresar:

En el eje Pacífico Norte colombiano la riqueza de la tradición oral no tiene límites; las grandes posibilidades de encuentros y reuniones debido a la cohesión social que caracteriza a la región, hacen que los saberes se transmitan oralmente de generación en generación. Lo mismo ocurre con el uso del

---

<sup>28</sup> “Entendemos por músicas tradicionales las construcciones sonoras de tipo comunitario e individual en donde el fin es la aprehensión de sonoridades codificadas culturalmente que permiten un alto reconocimiento de los sujetos en un sector o región” (Valencia, 2009, p. 5).

cuerpo en la vida musical del Pacífico, los encuentros sociales hacen de la música, el baile y la pantomima elementos fundamentales dentro de los procesos de interacción (Valencia, 2009, p.13).

A su vez, estos procesos de interacción social son escenarios de aprendizaje, donde la oralidad según Valencia (2009), es utilizada en comunidades que aún conservan sus tradiciones y es rescatable, ya que en otros contextos de aprendizaje, donde suelen estar más presentes los conceptos teóricos plasmados en los textos, pueden ser complementados con los saberes brindados por personas que a través de su palabra transmiten conocimiento. Por ello es importante, que la tradición oral y la corporalidad, hicieran parte de aquellos espacios musicales teóricos de la academia, no de una manera impuesta, sino como una posibilidad más de enseñanza que brinde un panorama de los modos de aprendizaje en otros contextos. Desde este punto de vista, Cano propone: “de esta manera trabajar bajo la conceptualización de práctica sonora permite mirar y entender las percepciones de lo sonoro, las prácticas, los saberes, las formas de conducta que reflejan aspectos de la vida en sociedad” (Cano, 2009, p. 3).

En general, la práctica sonora como parte esencial de la tradición musical, brinda la posibilidad de comprender las vivencias, saberes, creencias de la población del pacífico norte, a través del saber práctico y palpable. La práctica sonora<sup>29</sup>, se ve también como un escenario de aprendizaje, que no necesariamente pueden ocurrir en un aula de clases común. Este, se puede generar en entornos caseros, de barrio y hasta en las fiestas populares. Este escenario de aprendizaje, podrá funcionar de manera paralela a los procesos comunes en la academia. Es una posibilidad rescatable, ante la limitación de transmisión de conocimiento musical, a través de los medios convencionales. En ese sentido, Valencia aporta validez de la siguiente manera: “Tanto la tradición oral como la corporalidad son espacios cruciales de transmisión de saberes que de alguna manera han sido subvalorados dentro de los discursos provenientes de la educación formal que privilegian la tradición letrada musical” (2009, p.13).

---

<sup>29</sup> “Las prácticas sonoras tradicionales de estas comunidades se definen como actos comunicativos en los que las sonoridades, los cantos, crean y recrean la realidad social, los significados de la cotidianidad y de la historia.” (Cano, p. 2)

Otro factor importante en las tradiciones musicales del pacífico norte, se ve reflejado a través de las prácticas musicales, heredadas de orígenes españoles, indígenas y africanos. En estas prácticas, confluyen saberes de la música religiosa española, rituales indígenas y africanos, que han gestado nuevas expresiones musicales. A este hecho, se le llama sincretismo y entendido por Cano, se entiende: “por tanto, resulta claro que el sincretismo que se evidencia en las prácticas sonoras se establece como una estrategia de incorporación a la lógica del lugar de llegada, pero en el intento claro de mantenerse cerca a la tradición” (Cano, 2009, p. 10).

Respecto a lo anterior, es importante resaltar que, en la esencia de este trabajo, se encuentra la necesidad de indagar por el trasfondo espiritual de las músicas del pacífico, ya que, sin ello, no podría comprenderse el origen ni la evolución de estas. En relación a esto, Córdoba Gutiérrez (2012, p. 60) menciona la necesidad de aproximarse a la comprensión de aspectos espirituales a través del sincretismo religioso, ya que estos son importantes para las personas del pacífico en general. Con respecto a aspectos espirituales, se puede entender el canto, como un medio de conexión con la esencia espiritual de las personas en el pacífico norte. Las letras, pueden reflejar las creencias heredadas del catolicismo, junto a elementos rituales de los africanos y los indígenas.

## 2.5. Enseñanza musical en el Chocó

La enseñanza en términos generales, implica la disposición de unos conocimientos en un contexto o escenario, con unos personajes principales que son quien enseña y el que aprende. Pero en términos de aprendizaje en el contexto del pacífico norte, esto ha ocurrido, teniendo en cuenta el aprendizaje recíproco, donde existen unos portadores de saberes, quienes están en la posibilidad de transmitirlos a siguientes generaciones. Con respecto a los procesos de enseñanza musical en el pacífico norte, han pasado a través de distintas metodologías y maneras de transmitir, por medio de entornos académicos formales y entornos caseros; por tal motivo, es difícil vislumbrar un concepto único de conocimiento musical. En palabras de Rusinek:

En primer lugar, necesitamos un amplio debate sobre la definición de “conocimiento musical” a fin de coordinar, desde la filosofía, las perspectivas innecesariamente contrapuestas de los músicos profesionales, los educadores musicales y los musicólogos, cuyas desavenencias epistemológicas han causado tantas confusiones curriculares. (Rusinek, p. 14).

Como se refleja, existe debate sobre qué implica la enseñanza en conceptos musicales, si existen perspectivas tan distintas de este, dependiendo desde el punto de vista que se contemple. No es lo mismo, abordar la música en iniciación en una escuela musical urbana a tener un entorno familiar en el Chocó, donde el aprendizaje se genera de manera espontánea en espacios tales como el hogar, el barrio o las festividades típicas.

Por lo tanto, es importante considerar la importancia de la práctica grupal en la construcción del conocimiento. Esto se ve muy reflejado en las prácticas musicales del pacífico norte, donde el primer acercamiento musical se da en torno a prácticas culturales y rituales, que se encuentran enmarcadas en un contexto y una cotidianidad. Por otro lado, la concepción musical vista desde el pensamiento euro centrista, brinda un poco más de importancia a la práctica individual y a la teoría escrita sobre toda vivencia a través del cuerpo, por ejemplo. Es una visión dual, a la cual muchos de los profesores de música se han visto enfrentados para recurrir a metodologías y recursos. A partir de lo anterior:

Para esta dualidad del conocimiento musical, pensemos si es más importante saber andar en bicicleta o poder describir verbalmente su mecanismo. Es de suponer que para la experiencia vital de cualquier

persona el conocimiento procedimental de andar en bicicleta es más útil, aunque innegablemente entender su mecanismo pueda servir para volver a montar una cadena que se ha salido o para cambiar un neumático pinchado. (Rusinek, p. 4).

A pesar de ser un ejemplo tan básico y probablemente trivial, se refleja la necesidad imperante de vivir cualquier tipo de conocimiento a través de la práctica, el hacer, ya que eso permite entender el cómo, el por qué y el cuándo. Para situar de mejor manera lo anterior, hay que ubicarse en el contexto de aprendizaje abordado en este proyecto: espacios de aprendizaje en Bienestar estudiantil en la Universidad Pedagógica, con conocimientos tradicionales de las músicas y danzas del pacífico norte. Hay que entender, que mucho de las experiencias de los docentes de los cursos se han dado en contextos escolares, pero que no representan menor valor ante la formación de adultos; es más, resulta de gran valor, entender algo de las dinámicas de enseñanza musical y dancística desde la formación inicial. Para esto se puede mencionar:

La educación musical que reciben niños, niñas y jóvenes en Quibdó está atravesada por las experiencias individuales de quienes la enseñan, pero además, de las representaciones sociales que se han construido sobre la música y sobre sus espacios. (Velázquez, 2011, p. 12).

La enseñanza musical en el pacífico norte colombiano, curiosamente no se estableció como un proceso común, sino que fue producto del proceso de colonización. El hecho de evangelizar a los esclavos y a los nativos, ya suponía en esa época, una manera de enseñanza, aun cuando esta fuera impuesta. Los responsables de esta acción, fueron la iglesia católica y sus enviados, quienes, a toda costa, pretendían dominar a través de las creencias religiosas, anulando los saberes con los que ya contaban indígenas y esclavos africanos. Pese al adoctrinamiento del catolicismo incluso en aspectos musicales, se logró conservar parte de las tradiciones musicales de afrodescendientes e indígenas. De esa manera, la permanencia de tradiciones pudo ser posible, gracias a los procesos de mestizaje. Respecto a esto:

Después de tres siglos de explotación podemos decir que en el Pacífico colombiano la imposición de la doctrina católica colonial estableció una compleja maquinaria de intercambio cultural en la cual los sectores dominantes trataron de invisibilizar el legado africano de los esclavizados. A pesar de esto, las expresiones musicales son el resultado de una historia de reafirmación y resistencia que se evidencia en la estructura rítmica y sonora y en el lenguaje corporal de los afrodescendientes. (Valencia, 2009, p. 8).

Si bien, la llegada de los claretianos pudo suponer un aporte a las costumbres y a la música en especial, también se debe considerar las intenciones detrás de eso. Según Arango (2008), la llegada de los claretianos marca una pauta en la educación en general y en específico en la educación musical, ya que la música se convierte en recurso de adoctrinamientos. El más representativo de los formadores, fue el padre Isaac Rodríguez<sup>30</sup>. Se convirtió en una gran referencia, tanto por sus conocimientos musicales, como por sus métodos estrictos y radicales. Como resultado, ha quedado un legado con estudiantes<sup>31</sup> que fueron formados por él bajo sus metodologías y de las cuales se pudo aprovechar elementos de la formación académica, aplicados en las músicas tradicionales. Por supuesto, esto era algo que debía hacerse de manera secreta, ya que, dentro de la formación académica con el sacerdote, no podían darse otras manifestaciones musicales, que no fueran las de tipo litúrgico.

Con respecto a los métodos de enseñanza empleados por el padre Isaac, se destacaba el usado en el Conservatorio de Madrid<sup>32</sup>, con el fin de aportar al aprendizaje del solfeo y el canto coral. Pero este conocimiento, fue permitiendo que los estudiantes del padre se fueran aproximando a otro tipo de músicas, que por supuesto no eran aceptadas por él. Entre los métodos y estrategias del padre se destacan según Arango:

Los métodos y las estrategias del padre Isaac en el desarrollo de una cultura musical y a la vez una doctrina religiosa se resume en los siguientes puntos: 1) priorización de la lecto-escritura en el proceso de aprendizaje; 2) la voz como elemento imprescindible para poseer talento musical; 3) exigencia en la pronunciación de las canciones, y 4) poca flexibilidad en las rutas de aprendizaje. (Arango, 2008, p. 167).

---

<sup>30</sup> Consultar (Arango, 2008, p. 158)

<sup>32</sup> *“El método del Conservatorio de Madrid fue el utilizado en la escuela de la catedral para aprender solfeo e interpretación. Los niños del coro y de la banda debían hacer sus interpretaciones solamente para “Dios”. El sacerdote rechazó explícitamente muchas veces la chirimía y la música popular, hasta el punto de llegar a satanizarla.” (Arango, 2008, p. 167)*



*Fotografía 5 El padre Isaac Rodríguez con sus alumnos. Archivo del Centro Mama U.*

Aunque estos métodos aún tienen eco en el aprendizaje musical en el departamento de Chocó, se debe tener en cuenta cuál es la realidad<sup>33</sup> de la mayoría de conocimiento musical y dónde se ha originado. Es decir, no sólo es posible validar los métodos del padre Isaac como únicos e indiscutibles, teniendo en cuenta las prácticas y saberes originados de manera ancestral en las familias. Cada uno de estos saberes, tiene estructuras y fines definidos y no es comparable con otros saberes.

Gracias a la existencia de estas dos maneras de transmisión de saber musical: académica y tradicional, los estudiantes quienes se acercaban a los procesos de aprendizaje con el padre Isaac, lo hacían con la motivación de poder tocar ritmos tradicionales o ritmos que en ese entonces estaban de moda. Tal vez para algunos, la idea de tocar y aprender música, se alejaba de la misión

---

<sup>33</sup> *“La realidad cultural nos admite comprobar la existencia de formas de conocimiento y creación populares con estructuras lógicas y simbólicas propias. Esto genera diferentes saberes y prácticas que las hacen coherentes con el desarrollo histórico y cultural, y al cual pertenecen nuestras músicas entendidas como sistemas particulares cognoscibles, con formas y estructuras propias, con principios constructivos generalizables y contrastables con los de otros sistemas, con los cuales comparten en diversos grados elementos y relaciones estructurales.” (Lambuley, 2002, p.2)*

evangelizadora del padre a través de la música. En ese sentido, Arango citando a Valencia menciona:

Lo fundamental de la instrucción, de la escuela del padre Isaac Rodríguez, era enseñarnos música para servirle a Dios (...) pero todo el mundo en su mente antes de llegar al padre Isaac lo que quería era ser músico, pero no para tocarle a Dios apenas, porque si le tocamos sólo a Dios, entonces, ¿cuándo le tocamos a los humanos? (Valencia, 2006; citado por Arango et al., p. 158)

Respecto a lo anterior, se deduce que el aprendizaje, pese a las motivaciones iniciales de quien transmite, se va orientando en la medida que los intereses del estudiante<sup>34</sup> se resalten. Es decir, la enseñanza musical por parte de los claretianos estaba ya establecida con sus metodologías respectivas y aun sabiendo los estudiantes que debían someterse a ellas, también sacaron provecho de ellas, con el fin de enriquecer sus saberes musicales tradicionales. Pero, además, se cuenta con los procesos de los estudiantes y sus intereses particulares, como parte de un proceso grupal, donde se refuerzan valores, identidad y donde puedan expresar sus maneras de ver el mundo a través de la música. En ese sentido:

(...) los contenidos, el proceso de enseñanza y los individuos implicados en él no pueden ser entendidos de forma independiente. Los temas de las materias, los métodos de enseñanza y las dinámicas personales en el aula deben estar vinculados, como en la vida cotidiana, a los asuntos de género y otros aspectos identitarios de los/las alumnos/as. Desde esta perspectiva es importante que los alumnos/as muestren sus propios puntos de vista, ya que se trata de una propuesta pedagógica preocupada por respetar la variedad de identidades y sus diferencias. (Loizaga, 2005; citado por Velázquez. 2011, p.6).

Se destacan los saberes tradicionales, como origen a la transmisión de conocimiento. No es posible encasillar este tipo de aprendizaje dentro de unos cánones de aprendizaje académico, ya que este depende de otros factores, como el contexto, la cultura y la cotidianidad de un territorio. A este

---

<sup>34</sup> Consultar: (Rusinek, 2004, p.1)

tipo de aprendizaje se le llama comunidades de práctica<sup>35</sup>, que son parte esencial de los territorios del pacífico norte y que han tenido supervivencia, gracias al aprendizaje familiar y barrial.

Sin embargo, según Valencia (2009), sigue siendo un referente actual, el legado de la formación impartida por el padre Isaac en Quibdó, ya que fue una base esencial desde lo teórico para la comprensión de la música, sin limitar de algún modo la supervivencia de las tradiciones musicales. De esta formación, han surgido grandes músicos en Quibdó, quienes heredando en parte la teoría musical, han trabajado con música tradicional. Fue, en definitiva, un referente para su desarrollo musical y personal.

El aprendizaje musical en la zona del pacífico colombiano, se ha gestado a través de la tradición oral como medio de adquisición de conocimiento. Entre los primeros espacios relevantes de aprendizaje, se encuentra el hogar y los entornos cercanos, que, aunque parezcan ser informales a la vista de los aprendizajes convencionales, estos brindan la oportunidad de reconocer y hacer parte de un contexto cultural apropiado. En ese sentido, Arango propone:

El entorno familiar y el entorno barrial –las casas y las calles– son espacios fundamentales de aprendizaje musical. De hecho, los músicos entrevistados coinciden en afirmar que su iniciación se llevó a cabo en estos espacios y no en la escuela de la catedral. (Arango, 2008, p. 169).

Esta afirmación hace parte de una investigación de la autora anteriormente mencionada, sobre las prácticas y saberes alrededor de la música del pacífico norte. De hecho, se resalta la relevancia de los espacios familiares sobre los espacios “formales”. Por otro lado, vale la pena resaltar, que cada familia y cada miembro de esta, tiene un sello propio sobre la manera de abordar la música y tiene la posibilidad de reflejar sus vivencias a través de esta. Esto es una muestra más, de la importancia

---

<sup>35</sup>“Las comunidades de práctica son grupos que se constituyen gracias a que comparten procesos de aprendizaje alrededor de un compromiso mutuo, una empresa compartida y un repertorio común.” (Wenger, 2001; citado por Arango et al, 2008).

de la tradición oral familiar<sup>36</sup> en los procesos de aprendizaje. Estos procesos, se empiezan a gestar por supuesto, en la etapa de la niñez:

En el ámbito doméstico los niños tienen la libertad de organizarse, de elegir a sus pares y de emprender roles y competencias. Cuando hay un adulto las cosas marchan de forma diferente porque de alguna manera sienten que deben seguir sus instrucciones. Como adultos nos olvidamos que ellos construyen por sí solos sus espacios musicales, con repertorios y competencias que están en juego y que pueden tener un valor simbólico igual o incluso mayor que el que experimentan en otros contextos de educación formal. (Arango, 2008, p. 169).

Así mismo, en la niñez, se generan espacios de aprendizaje sin que estos sean muy explícitos, es decir, que de manera espontánea se generan intercambios de conocimiento, entre miembros de familia, vecinos. Pero en especial, se presta especial atención por parte de los niños a las personas adultas con la destreza de cantar o tocar un instrumento; de ahí parten procesos de aprendizaje por imitación, pero también motivados y guiados por los adultos, quienes disponen de los instrumentos a los niños que inician a aprender. Con respecto a esto:

Es muy común que en los espacios familiares y barriales no se reconozca ningún tipo de “metodología” de aprendizaje. Además de la falta de reconocimiento de estos lugares como “escuelas de música”, los mecanismos pedagógicos internos se vuelven invisibles también, porque se aprende haciendo. Mirar atentamente al músico preferido es el primer paso: niños que apenas saben caminar observan con cuidado cada movimiento de manos en los instrumentos, y después, una vez las manos logran soportar el peso de los platillos, del bombo o de un instrumento de viento, hay que lanzarse a tocar. (Arango, 2008, p. 170).

En espacios de aprendizaje domésticos en el contexto del pacífico en general, se busca que el aprendizaje de tradiciones musicales se haga de la manera más fiel posible a lo que ha sido transmitido generación tras generación. Por tal razón, la exigencia de quienes transmiten el conocimiento recae en quienes lo van adquiriendo. Pero estos espacios al no pertenecer a entornos

---

<sup>36</sup> “Las tradiciones familiares son claves en el aprendizaje de técnicas y repertorios musicales. Cada familia tiene su sello: su repertorio, su estilo específico de interpretación, su reconocimiento en uno o varios instrumentos, sus escenarios, sus historias y anécdotas, sus valores y sus comportamientos.” (Arango, 2008, p. 169)

académicos establecidos, se pierden y no se visibilizan de manera tan fácil. Por eso, hasta en espacios como fiestas tradicionales, se puede contemplar la posibilidad de aprender, ya sea como intérprete o como oyente<sup>37</sup>. El papel de éste es crucial en el desempeño de los músicos, ya que ellos determinan la destreza y habilidad de los mismos.

El aprendizaje de las músicas del pacífico desde el punto de vista constructivista, refleja la posibilidad de ser partícipe de un proceso de interacción, donde las prácticas, conocimientos y significados culturales se intercambian y aprenden, de manera que no sólo quien enseña es el portador del conocimiento, sino que además quienes lo rodean interpretan los saberes en su realidad presente.

Dado que desde una visión vigotskiana el aprendizaje implica el entendimiento e internalización de los símbolos y signos de la cultura y grupo social al que se pertenece, los aprendices se apropian de las prácticas y herramientas culturales a través de la interacción con miembros más experimentados. De ahí la importancia que en esta aproximación tienen los procesos del andamiaje del enseñante y los pares, la negociación mutua de significados y la construcción conjunta de los saberes. (Díaz Barriga, p. 107).

En el repertorio del departamento encontramos una fuerte influencia europea, africana y de nativos indígenas, Con el ánimo de que estas músicas sean conocidas y estudiadas no solo por audición, el repertorio de música tradicional del Chocó tiene como objeto señalarlas para un mayor entendimiento y análisis. Si bien muchas veces la lectoescritura en las músicas tradicionales legitima unas versiones sobre otras y limita la creatividad, también permite que éstas se mantengan y recuerden. Por otra parte, la literalidad además nos permite asumir un juicio crítico no solo del arte sino de nuestra forma de vida, ya que es nuestra cultura la que está implícita en el mundo musical, sus letras y sonoridades.

---

<sup>37</sup> “Los oyentes son quienes deciden quién es bueno y quién no. Los espacios domésticos tienen metodologías y rutas de aprendizaje concretas que no son fáciles. Posiblemente son más exigentes que las de la escuela formal, pero en medio de su invisibilidad se pasan por alto e, inclusive, son deslegitimadas desde los cánones académicos, eurocéntricos y letrados (Carvalho, 2003; Miñana, 1987; Small, 1980, citados por Arango, et al.,)

Una de las razones por las cuales son necesarias las estrategias de enseñanza<sup>38</sup>, es para entender el contexto al cual se dirigen y qué motivaciones generales o individuales tienen las personas que aprenden. En entornos de aprendizaje musical del pacífico norte, existen motivaciones para quienes enseñan y para quienes aprenden; se crean espacios recíprocos, donde todos participan de manera nivelada, por ejemplo, en espacios caseros o en fiestas populares. Por esa razón, los profesores de música en otros contextos pueden tomar elementos de contextos de tradición, para enriquecer el interés y la motivación de los estudiantes. Respecto a eso, Rusinek plantea:

Sin embargo, para mejorar la forma en que enseñamos no es suficiente constatar que el aprendizaje ha tenido lugar, como se supone que hacemos regularmente en los centros escolares. Si entendemos que quien aprende es el aprendiz y que sólo él es quien decide realizar el esfuerzo necesario para aprender, tenemos que entender las motivaciones que le llevan a tomar tal decisión. (Rusinek, p. 2).

De esa manera, el significado<sup>39</sup> real del aprendizaje, está basado en las experiencias obtenidas por cada persona en un escenario determinado. Para que el aprendizaje sea posible, se necesita un profesor interesado en transmitir conocimientos de manera situada y real y unos estudiantes con intereses de aprender. En el caso de escenarios de aprendizaje del pacífico en general, el rol de profesor y estudiante no se da en una sola dirección, es decir, algunas veces quien es el profesor, en otras puede ser el estudiante, quien retoma saberes y preconceptos de sus estudiantes.

Las estrategias de enseñanza y recursos al momento de enseñar música, deberían ampliarse de una manera más práctica. El hecho de depender de la teoría musical como único medio de adquisición de conocimiento, limita las posibilidades de abordar otros conceptos desde otras perspectivas. Las

---

<sup>38</sup> “Es preciso aclarar que por estrategia de enseñanza o estrategia docente entendemos los procedimientos que el profesor o agente de enseñanza utiliza de manera flexible, adaptativa, autorregulada y reflexiva para promover el logro de aprendizajes significativos en los alumnos.” (Díaz Barriga, 2003, p. 111)

<sup>39</sup> “Es por eso que la atribución de significado es fundamental para entender la motivación, ya que nos esforzamos por aquellas cosas que tienen un sentido para nosotros. Y es por eso que los profesores debemos entender los significados que los alumnos, individual y grupalmente, asignan a sus experiencias de aprendizaje en el aula. Desde esta perspectiva se entiende la advertencia de BRUNER (1990) de que no es suficiente explicar lo que los alumnos hacen: es necesario interpretar lo que creen que hacen, y sus razones para hacerlo.” (Rusinek, 2004, p. 9)

músicas tradicionales en general, permiten explorar las posibilidades de aprendizaje de una manera directa y práctica. Por tal razón en la música, no debería depender el aprendizaje gracias a las partituras. Con relación a eso:

Las partituras musicales permiten el perfeccionamiento y el registro afectando “positivamente” la temporalidad de la obra; sin embargo, se convierten también en una herramienta legitimadora de ciertos estilos y contextos y por lo tanto, en un elemento excluyente de expresiones alternativas cuya riqueza está precisamente en su variedad y oralidad. (Valencia, 2009, p.14).

Por tal razón, el rol del profesor sobre sus estrategias de enseñanza también es crucial, ya que depende de él, el facilitar o no el camino de aprendizaje de los estudiantes. Es por eso, que los recursos para enseñar son clave. En las músicas del pacífico norte, el uso de la percusión, la exploración vocal y la improvisación, hacen parte de esas posibilidades.

“El maestro debe ser un facilitador y orientador. Debe permitir y utilizar los juegos, rondas, cantos, pregones, adivinanzas, bundes, arrullos y demás expresiones lúdicas y musicales que forman parte del arsenal de conocimientos previos que el niño ha adquirido en su ambiente familiar” (Valencia, 2009, p.14).

A propósito de los recursos de enseñanza, el canto es parte importante, tal como lo menciona Valencia (2009), ya que estos al tener estructuras de repetición y poseer onomatopeyas, permite que las personas adquieran y comprendan conceptos rítmicos y melódicos, así como aprovecha la simpleza textual, para poder desenvolverse a través del baile.

Los cantos del Pacífico Norte específicamente, al ser repetitivos, responsoriales y muchas veces onomatopéyicos permiten que con gran facilidad los niños se apropien de las bases rítmicas y las líneas melódicas. Por otra parte, la sencillez de las letras y las propiedades del ritmo ayudan a que sea mucho más fácil establecer una comunicación con el cuerpo y mantener el baile y la pantomima como piezas claves dentro de la práctica vocal (Valencia, 2009, p.1).

### 2.5.1. Contextos y espacios de aprendizaje

Las prácticas sonoras, se dan en espacios de aprendizaje diversos en el departamento de Chocó. No sólo en un aula de clase común se aprende música; para ellos resulta más enriquecedor vivir la música a través del ritual, la celebración o el quehacer cotidiano. En estos eventos, se encuentran elementos opuestos, como son lo profano y lo religioso, que se han fundido a lo largo de la historia. Estos elementos, han construido de manera determinante los comportamientos de las personas y los roles sociales. En esencia, estas prácticas tienen principio desde el origen de la vida, es decir, las madres desde la gestación, transmiten a través de cantos y movimientos el sentir musical a sus futuros hijos. Para ampliar esta idea:

En esos contextos el análisis se concentra en cómo las prácticas sonoras profano religiosas que llegan con los migrantes, y que responden a particularidades y ajustes propios del ámbito urbano, se continúan reproduciendo bajo el rol determinante de las mujeres; y cómo esas prácticas que mantienen un fuerte componente tradicional están ancladas a cuestiones identitarias, y son mediadoras e integrantes fundamentales de las relaciones y roles sociales entre los migrantes y en sus relaciones con otros. (Cano, 2009, p. 1).

Se puede decir, que las prácticas colectivas están conectadas a la memoria colectiva, ya que juntas hacen parte del aprendizaje de las tradiciones y permiten que se perpetúen los saberes por generaciones, extractando de ellos significados. De estas maneras de conocimiento, se puede deducir también, que provienen de procesos de interacción, donde las personas de manera individual y grupal, se relacionan con sus entornos familiares, sociales y ambientales. Según Cano (2009, p. 3), existe la memoria colectiva y la memoria individual, que se relacionan con la manera en que las personas se relacionan con su entorno.

Ahora para precisar sobre las prácticas colectivas, según Arango (2008, p. 161), las comunidades de práctica son espacios de aprendizaje que se gestan a través de la interacción cotidiana entre miembros de una comunidad. En ese sentido, los espacios académicos comunes no se visibilizan tanto, como los espacios cotidianos, de los cuales han surgido conocimientos de tradición musical. Se puede aprender de miembros superiores o iguales en un espacio familiar o barrial, pero no por ello se deslegitima este proceso de aprendizaje.

Cualquier proceso de aprendizaje, requiere de una ubicación real en el contexto donde se intervenga. Además, se tiene en cuenta, que existen medios de enseñanza tal como ocurre en el contexto del pacífico norte con prácticas sociales. Estos son procesos en los cuales se da la integración de personas a un espacio de aprendizaje. En relación a esto:

Esta visión, relativamente reciente, ha desembocado en un enfoque instruccional, la enseñanza situada, que destaca la importancia de la actividad y el contexto para el aprendizaje y reconoce que el aprendizaje escolar es, ante todo, un proceso de enculturación en el cual los estudiantes se integran gradualmente a una comunidad o cultura de prácticas sociales. (Díaz Barriga, p. 106).

Por otro lado, existen factores que influyen de manera importante el transcurrir musical en el departamento de Chocó, especialmente en Quibdó. La educación musical, ha tenido desde sus inicios la influencia de los misioneros claretianos, los procesos de colonización, los problemas políticos, económicos y sociales y la facilidad de acceso a otras regiones. Entonces, se puede decir que, no sólo el aprendizaje transcurre bajo el influjo de del contexto local y familiar, sino que es el resultado de procesos ocurridos anteriormente y la influencia del territorio nacional.

La vida musical de Quibdó es particular en relación con otros municipios del Pacífico porque los espacios de educación musical están marcados por la fuerza de la empresa misionera, las oleadas de colonización de diversas procedencias, los altibajos económicos y las facilidades de contacto con el Caribe. (González, 2003, citado por Arango et al., p. 165).

Pese al aislamiento social y político frente al departamento de Chocó, este asunto ha permitido que sus valores culturales y tradicionales se apropien de manera autónoma y con sentido de identidad. Como se había mencionado antes, pueden existir influencias de otras regiones, desde las cuales han surgido otro tipo de géneros musicales que han pretendido desplazar la tradición musical. Aun cuando eso ocurra, el interés por preservar las tradiciones musicales, no sólo se da entre las personas del pacífico norte, sino también entre profesores y músicos foráneos, quienes han querido explorar el conocimiento de estas músicas.

Aunque hay que reconocer que el aislamiento cultural y mediático que ha tenido el Chocó ha permitido que la cultura interna crezca y se fortalezca, pues a pesar de tener una influencia externa fuerte, como el vallenato, el hip hop y las modas contemporáneas, no son lo suficientemente fuertes para desarraigar lo

tradicional y las costumbres que desde hace años han ejercido la fuerza que les ha permitido sobrevivir todo ese tiempo. Eso es la identidad. (Córdoba Gutiérrez, 2012, p. 64).

La cultura del pacífico en general, no ha sido visibilizada lo suficiente como para ser conocida en el país en general. Por lo contrario, sólo se resaltan los asuntos negativos sobre desigualdad y pobreza. Pese a ello, la región pacífica es poseedora de identidad y valores<sup>40</sup>, conservados durante generaciones. Se destaca en ella, la importancia de la fusión de culturas distintas, que, durante el tiempo, han generado saberes y tradiciones, aun conservando su visión y percepción del mundo.

Un impedimento que ha sido constante en la falta de conocimiento de las tradiciones y costumbres de este departamento, tiene que ver con el aislamiento de la región frente al resto de país; por ello, estas comunidades no poseen la suficiente ayuda del estado para salir de problemáticas sociales que los afectan en su vida diaria y generan un estigma de pobreza absoluta y desesperanza. Como lo resalta Valencia (2009, p. 8), el aislamiento social de las comunidades negras e indígenas del pacífico norte, hace que se generen estereotipos y estigmas de subvaloración respecto a las comunidades; por esa razón es aún más difícil conocer acerca de las tradiciones y cultura.

Pese a esas limitaciones de falta de reconocimiento en un entorno nacional, las músicas del pacífico gozan de vitalidad y permanencia a lo largo del tiempo, gracias a maneras de aprendizaje, como son la oralidad, las celebraciones y los medios de comunicación. Por eso, existe el arraigo y pertenencia hacia su propio contexto. En palabras de Valencia: “Las relaciones entre música y territorio son complejas debido a su vitalidad, movilidad y dinamismo. En el eje Pacífico Norte la circulación de las músicas está determinada por elementos y espacios como la oralidad, las festividades y los medios masivos de comunicación” (Valencia, 2009, p.8).

---

<sup>40</sup> “Muy al contrario de lo que opinan aquellos que la suponen una cultura “atrasada” o “tribal”, la del Pacífico es una cultura trascendental, con una estructuración lógica determinada, donde cada costumbre es consecuencia de una transformación social y a su vez es la integración de valores de diferentes culturas que tuvieron o tienen contacto con ella. Por eso se puede decir que es una cultura en crecimiento, pues si bien trata de ir a la vanguardia, siempre conservará la esencia que la hará una cultura única y particular ante el resto del mundo.” (Córdoba Gutiérrez, 2012, p. 68)

Como parte de los espacios de aprendizaje y transmisión de saberes, se encuentran todo tipo de celebraciones en entornos familiares y sociales tales como los contextos fúnebres<sup>41</sup>. Según Valencia (2009, p. 9), en estos espacios se enfatiza la despedida a través de cantos a personas que fallecen en una comunidad. En estas prácticas, existe la unión de saberes ancestrales originados de los procesos de mestizaje, donde han perdurado los cantos religiosos<sup>42</sup> manifestados a través de un sentir afro, que se expresa a través de cantos e instrumentos tradicionales.

En ese sentido, han podido convivir en el contexto del pacífico las músicas de origen religioso y tradicional. Lo más interesante, ha sido la manera en que se han fusionado por así decirlo, para generar nuevas expresiones y lenguajes musicales que se manifiestan en varios espacios de aprendizaje. Con respecto a lo anterior: “Las músicas sacras y profanas conviven sin disociarse. Es decir, se complementan dentro de los diferentes contextos como las festividades de santo o los funerales. Esta mixtura es la que da vida a ese marcado sincretismo religioso en la región” (Valencia, 2009, p. 9).

Es muy común en contextos familiares, que los niños perciban los estímulos sonoros a través del canto por parte de sus madres. Por supuesto, esto genera desde un principio, un vínculo afectivo muy especial, pero, sobre todo, una asimilación natural de la música. Además, hay que resaltar, que, a través de esta asimilación, se reciben saberes y tradiciones referentes a la cotidianidad de las personas, que les permiten relacionarse con otros. A esa manera de relacionarse con otros a través de la música, se une la importancia del cuerpo y la danza, tema que se abordará más adelante, sin embargo, por medio de Valencia (2009), se puede introducir:

Desde su más temprana edad e incluso podríamos decir que desde antes de nacer, los niños pequeños acceden a todo un mundo sonoro por medio del canto de sus madres. La música es un elemento fundamental en el fortalecimiento de la relación madre- hijo ya que con el canto se comparte mucho más

---

<sup>41</sup> “En los contextos fúnebres sagrados encontramos los alabaos y los gualíes. Los primeros para los rituales de adultos y los segundos para los rituales fúnebres de niños. Este repertorio vocal, relacionado con la muerte, se mantiene como una forma de resistencia cultural en el Pacífico Norte” (Valencia, 2009, p.16)

<sup>42</sup> “El legado vocal en el Pacífico Norte es por lo tanto un complejo mar de simbolismos que mantiene usos y funciones sociales propios de un contexto que va más allá del mero entretenimiento” (Valencia, 2009, p.17)

que un mundo sonoro, hay un universo de valores éticos y toda una cosmovisión, es decir, una forma de ver el mundo. De esta manera, en el Pacífico colombiano la música, al igual que el baile, es un elemento clave dentro de los procesos de socialización y por lo tanto dentro de la construcción de sujetos. (Valencia, 2009, p.10).

Pese a ser espacios informales de aprendizaje (Valencia, 2009, p. 10) se consideran de vital importancia, ya que la práctica hace parte esencial del aprendizaje, por medio de herramientas tales como la observación y la memorización. El apoyo del canto, se convierte en el recurso por esencia básico, para poder asimilar los roles de otros instrumentos y poder asimilarlos. La mejor manera de adquirir estos saberes, se realiza por medio de la observación a miembros de una comunidad que sean mayores y que puedan inducir de manera espontánea a los niños aprendices.

Después de pasar por estos espacios de aprendizaje cotidianos y naturales, se pueden pasar por otros procesos más “formales” por así decirlo. Por ejemplo, en el departamento de Chocó, el formato chirimía es el que tiene mayor protagonismo en las festividades típicas<sup>43</sup> y aunque no parezca, estos escenarios son el mayor reto de aprendizaje para los músicos. Existen referentes variados, tales como la Banda de San Francisco de Asís en Quibdó<sup>44</sup>. Este tipo de formatos, muestran la posibilidad de mostrar destrezas musicales, adquiridas entre el aprendizaje académico y los saberes tradicionales musicales.

Otros espacios de aprendizajes musical, se han dado afortunadamente en las escuelas de música y los colegios. Según Valencia (2009, p. 11), estos son espacios determinantes para la transmisión de saberes, en específico en la zona del pacífico norte y menciona el papel de los maestros para

---

<sup>43</sup> “La comunicación es una función fundamental en la interpretación de instrumentos y objetos sonoros. Entre sí los músicos se comunican y comunican emociones dentro de contextos de fiesta y reuniones sociales” (Valencia, 2009, p.20)

<sup>44</sup> “La banda es por lo tanto otro de los escenarios fundamentales de educación musical en los centros urbanos y principalmente en Quibdó en donde hasta nuestros días la Banda Municipal San Francisco de Asís es considerada la máxima institución musical. Dentro de ella, encontramos un interesante espacio de negociación entre lecto- escritura vs. tradición oral y, repertorio “universal” vs. repertorio local tradicional” (Valencia, 2009, p.11)

infundir la enseñanza a través de prácticas cotidianas, donde se reflejan valores y arraigo cultural. Aun así, el entorno familiar de los niños, sigue siendo determinante en los inicios de la formación musical, ya que las tradiciones familiares se comprenden de mejor manera al estar estas al alcance de todos. Con respecto a eso, Valencia menciona:

Así, el entorno familiar influye en el desarrollo de las capacidades del niño y por eso es común ver que generalmente los músicos vienen de familias de músicos ya que si un niño está expuesto todo el tiempo a la música es muy probable que avance más rápidamente en el proceso de adquisición de conocimiento. Por lo tanto, las tradiciones familiares son fundamentales en el aprendizaje musical. (Valencia, 2009, p. 12).

Pero, así como se generan saberes gracias a las familias, también se correlacionan los conocimientos frente a otros iguales en contexto barriales<sup>45</sup>. Según Valencia (2009, p. 12) Se generan espacios de competencia, donde existe identificación y reconocimiento social frente a otros, tratando de sobresalir con aptitudes musicales, tales como las habilidades rítmicas o procesos de memorización más avanzados. Pese a que los niños no tienen la posibilidad de tener instrumentos musicales a su alcance, esto no impide que puedan desenvolverse musicalmente recurriendo a objetos sonoros<sup>46</sup>. En este punto se relaciona:

Muchas veces los niños no encuentran instrumentos como la guitarra o el clarinete para emprender su proceso de iniciación musical, pero en el Pacífico esto poco importa; los niños se valen de cualquier objeto para demostrar su capacidad y talento. En los barrios es común ver que toman las tapas de las

---

<sup>45</sup>“El barrio es crucial por ser el lugar donde primero se conoce la música, la versatilidad de los y las ejecutantes y donde se establecen interacciones ya sea con público o con la comunidad de práctica que podría caracterizarse como un núcleo del aprendizaje musical y de acercamiento hacia las prácticas culturales de una región” (Velázquez, 2011, p. 8)

<sup>46</sup> “Lo anterior como ejercicio educativo no convencional, hace de la música un proceso sutil de asociaciones irrompibles que niños y niñas aprehenden e interiorizan, y que se suaviza por la posible complementariedad de una actividad cultural tan importante como la música para la ciudad de Quibdó” (Velázquez, 2011, p. 10)

ollas, los baldes, botellas, mangueras, hojas de árboles y cualquier tipo de objeto para iniciar una gran orquesta. (Valencia, 2009, p.12).

Lo anterior demuestra, la recursividad en procesos de aprendizaje caseros y barriales para solucionar posibles limitaciones frente a la carencia de instrumentos musicales sofisticados. En ese sentido, el desafío para los profesores<sup>47</sup>, no sólo en ese contexto sino en otros con similares condiciones, será de adaptarse de la mejor manera a las posibilidades y trabajar con elementos de fácil acceso. Lo importante al final, será poder transmitir saberes de manera tradicional, mostrando repertorios con esas características, sin que los estudiantes pierdan la motivación por aprender.

Siguiendo la línea con respecto a la permanencia de los saberes tradicionales, según Valencia (2009, p. 14), existes referentes vivos, de los cuales se ha podido aprender saberes musicales, que se convierten en punto de partida para escuelas y otros músicos en formación, quienes pretenden transmitir estas músicas tradicionales del pacífico norte. Pero, además, despierta el interés, no sólo de músicos y profesores locales; además, genera curiosidad por investigar, por parte de músicos y docentes alrededor del país y a nivel internacional.

Gracias a ese predominante interés por abordar las músicas del pacífico, los músicos tienen la tarea de conocer a fondo el contexto real de estas, indagando sobre la cotidianidad y espacios reales de aprendizaje. Pero también, se hace esencial el acercamiento específico a músicos tradicionales que han forjado sus saberes, gracias a la herencia cultural que han tenido de sus ancestros. Estos músicos, se convierten en referentes necesarios para abordar las músicas. Valencia al respecto menciona:

---

<sup>47</sup> “Quien quiera trabajar desde las músicas tradicionales deberá aprovechar los ambientes y las construcciones sonoras del medio para despertar el interés del niño en el proceso de adquisición de conocimiento, desarrollo y socialización. Los nuevos medios de comunicación, discos compactos, cassettes, la presencia de agrupaciones tradicionales, memorias vivas o portadores de saberes musicales tradicionales son herramientas claves para integrar a los procesos de la escuela” (Valencia, 2009, p.14)

Cada músico que ha dedicado su vida a cultivar los repertorios tradicionales y a innovar con nuevos estilos y formas de interpretación es una escuela. En el Pacífico Norte colombiano encontramos que muchos de los que interpretan los repertorios instrumentales y vocales son referentes, paradigmas para otros músicos locales, nacionales o extranjeros, enciclopedias vivas. (Valencia, 2009, p.14).

En la necesidad de visibilizar los procesos de aprendizaje del contexto del pacifico norte, se han gestado iniciativas de orden gubernamental para propiciar nuevos espacios de conocimiento de manera sistematizada. Es por eso, que se gestó el Plan Nacional de Música para la Convivencia<sup>48</sup>, como una iniciativa a nivel nacional, donde se tomaron referentes musicales y dancísticos de varias regiones del país. Su objetivo principal, era la organización y sistematización de conocimiento musical, que estuviera al alcance de formadores musicales, no sólo en las regiones de origen, sino también en otros entornos de aprendizaje musical. En estas iniciativas se ha generado:

En ellas se han desarrollado niveles y componentes en la estructuración de lo sonoro tales como: nivel ritmopercutivo, ritmoarmónico, melódico e improvisatorio. Y el componente gramatical, pedagógico, investigativo, de gestión, humanístico y bailes tradicionales. Con esta intervención se busca sistematizar las manifestaciones y los bailes, utilizando las formas de transmisión tradicionales en diálogo permanente con la academia. (Valencia, 2009, p.15).

En espacios de transmisión de conocimiento como son las festividades típicas en Quibdó, se evidencia mayoritariamente la presencia de hombres interpretando instrumentos de percusión y viento, ya que existe una asociación a la ejecución de estos con el carácter y la fuerza que puedan tener ellos. Sin embargo y según como lo menciona (Valencia (2009, p. 20), hoy existen más agrupaciones donde las mujeres se desenvuelven en las prácticas instrumentales de igual manera interpretando instrumentos de percusión y vientos y no sólo se limitan al rol del canto y el baile.

---

<sup>48</sup> El Plan de Música para la Convivencia, fue una iniciativa desde el Ministerio de Cultura de Colombia, que fortalece las prácticas musicales del país, a través de la consolidación de escuelas de música, creación de material pedagógico y creación musical. Para consultar más a fondo, consultar: <http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/musica/Paginas/default.aspx>

Aunque esto ha generado de alguna manera impacto en las comunidades de origen, la apertura en la enseñanza y el acceso al conocimiento, ha permitido romper con estereotipos asociados a la construcción de masculinidad con base a lo musical.

Además de la asociación instrumentos con conceptos de género que han limitado en algún momento la facilidad para las mujeres al interpretarlos, las prácticas instrumentales pueden ser asociadas al espacio natural<sup>49</sup> de la población del pacífico norte. Desde las propias letras de los cantos, se evocan las prácticas cotidianas que ocurren en los ríos, en las selvas o con sonidos característicos de animales, que, a través de la expresión corporal y gestual, los ilustran de una manera original. Según palabras de Valencia:

Las prácticas instrumentales del Pacífico Norte nos remiten a unos sonidos propios de la naturaleza y nos unen a ella. Los clarinetes imitan los sonidos de las aves, el bombardino el caudal de un río, etc. De esta manera la interpretación instrumental y sobre todo la pantomima que la acompaña nos recuerda el entorno y la cosmovisión propios del hombre del Pacífico Norte. (Valencia, 2009, p.20).

Hablando de espacios cotidianos, existe la posibilidad desde pequeños en Chocó de aprender música en las calles. Existe la unión en este sentido, ya que entre vecinos se coopera con elementos de reproducción como grabadoras o equipos que permiten armar un ambiente festivo para compartir alrededor de la música y la danza. Este tipo de oportunidades de aprendizaje, permiten la socialización y el vínculo entre comunidades, que propician por supuesto una mejor convivencia. Aunque ese sea un modelo de aprendizaje prácticamente invisible, se puede destacar de manera positiva. Para mostrar mejor esta idea:

“Niñas y niños, nacen en ambientes permeados fuertemente por la música, en las calles y en las casas la música no falta, la buena dotación de equipo de sonido es tan importante como la comida que se consumirá para el almuerzo, además de la cercanía y unión entre vecindarios que posibilita aún más la socialización de la música y su presencia en las actividades cotidianas” (Velázquez, 2011, p. 8)

---

<sup>49</sup>“Los espacios naturales para que las músicas tengan vida y los músicos sean reconocidos, son las festividades patronales, las fiestas particulares, bailes rurales y demás actos sociales en donde el músico comparte conocimientos o saberes (da y aprende)” (Valencia, 2009, p. 21)

Después de haber experimentado la música en contextos barriales, las personas que han aprendido a lo largo de los años, se convierten en adultos con las aptitudes y posibilidades para mostrar su talento musical. Uno de estos escenarios, es la fiesta de San Pacho en Quibdó. En esta como se había mencionado anteriormente, se exaltan las capacidades de resistencia física a través de los instrumentos, pero en este caso, son los oyentes, quienes además de ser espectadores, son los que determinan la validez de la música que es interpretada en las comparsas. Según Velázquez:

Este espacio de la fiesta de San Francisco de Asís hace que los músicos tengan la oportunidad de mostrar su talento, aprenden a ejecutar instrumentos, y a perder el miedo. En dicho lugar también se construye una masculinidad basada en aspectos de orden físico principalmente, pues se pone en juego su resistencia física para aguantar las inclemencias del clima, las exigencias de los y las oyentes a la par de la muestra de sus habilidades musicales para mantener el jolgorio y la alegría. Otros aspectos que surgen aquí es una estratificación de la comunidad de práctica, el conflicto de lo tradicional y lo moderno, metodologías de aprendizaje en la fiesta, e identidad cultural, étnica y racial. (Velázquez, 2011, p. 9).

Por tal motivo, se puede concluir que, los contextos y espacios de aprendizaje en el Chocó, se dan en su mayoría en contextos de celebración, festividades, pero además en otros espacios más íntimos en las familias y en los barrios. En estos espacios, se demuestra no sólo el aprendizaje, sino también las destrezas musicales. Pero, sobre todo, se demuestra la tradición y la herencia musical que ha sido aprendida generación tras generación.

## **2.6. Música y danzas del pacífico en el departamento de Bienestar de la Universidad Pedagógica Nacional**

Ahora, se hará énfasis en el contexto más cercano al cual se tuvo acceso, para presenciar y vivir las músicas y danzas del pacífico: los talleres de Bienestar Estudiantil de la Universidad Pedagógica Nacional. En principio, se mencionarán generalidades del departamento, cómo se define este, su enfoque, sus objetivos y el espacio donde se encuentran enmarcados los talleres del presente trabajo.

Bienestar Universitario en la Universidad Pedagógica como en muchas otras, es un espacio disponible y abierto para estudiantes, funcionarios y egresados, donde se disponen talleres y cursos según los intereses particulares de cada estudiante. Su importancia radica, en la convivencia entre pares y el aprovechamiento de espacios alternativos, aparte de la vida académica. Se piensan como espacios de aprendizaje, pero proyectados a conocer más del contexto y la realidad de ciertas temáticas, como es en este caso, la música y danza del pacífico colombiano.

El grupo de danzas del pacífico, llega a la Universidad Pedagógica Nacional a finales de los años 80<sup>50</sup> gracias al maestro Donald Lozano Mena, padre de los profesores actuales de los talleres de música y danzas del pacífico. Llega a la universidad, con el fin de rescatar las tradiciones del pacífico y brindar la posibilidad de aprendizaje a cualquier persona, desde estudiantes, profesores, hasta funcionarios. En ese entonces, el más importante grupo representativo entre universidades, era el grupo de músicas y danzas afrocolombianas de la Universidad Nacional de Colombia, pero con el nacimiento del grupo de danzas, llegaría una serie de reconocimientos importantes para la universidad.

Con el paso del tiempo, se integró la música a la danza, por medio del grupo de chirimía de la Universidad Pedagógica, el cual liderado por el profesor Diego Lozano, ha acompañado el proceso de la danza durante los últimos años.

---

<sup>50</sup> Consultar sobre Donald Lozano y grupo de danzas UPN: blob:<https://www.youtube.com/b6577250-ea93-4488-b32a-ddc51c8bf431>

## 2.7. La danza y el cuerpo en las músicas del pacífico

El cuerpo, puede ser considerado como un medio esencial de adquisición de conocimiento, ya que, a través de él, se experimentan la mayor parte de vivencias, desde el momento que nacemos y en el proceso de crecimiento. Pese a que el cuerpo, hace parte de la naturaleza de los seres vivos y en especial de los seres humanos, muchas veces se reprime y limita, debido a convencionalismos sociales y culturales, que no lo consideran importante. Sin embargo, en las culturas afro, se le brinda la importancia neta y esencial, ya que este permite la vivencia de tradiciones, ritos y experiencias, que pueden ser expresadas a través de la danza y la música; de esa manera, jamás se asocia de manera peyorativa a circunstancias de moralidad. Fuerte Guevara, lo menciona:

Así mismo, se ha establecido una moral social que relaciona el pecado con aquellas características que, se supone, son los elementos diferenciadores de las comunidades afros, por ejemplo, el cuerpo y lo carnal, pues atender a estas nociones atentaría contra la institucionalidad familiar y la buena conducta, lo que refuerza a la vez aquella relación cuerpo (terrenal y efímero) alma (prolongación del espíritu). (Fuerte Guevara, 2016, p. 46).

En ese sentido, quienes son ajenos a este tipo de prácticas en el pacífico norte de Colombia, podrían pensar que la corporalidad expresada a través de la música y la danza es una manifestación exagerada y hasta escandalosa, pero esto no debería verse así. Estas expresiones, hacen parte del proceso natural de las poblaciones afrodescendientes, quienes, por medio de su arduo trabajo como esclavos y su desahogo por medio de las manifestaciones artísticas, podían expresar todo aquello que les ocurría. Por lo tanto, se fueron generando unos significados que se derivan de cada gesto, cada movimiento y que representan hechos importantes cotidianos. Es decir, más allá del lenguaje hablado, comúnmente utilizado en la sociedad, se destaca el lenguaje corporal, como expresión más natural. El cuerpo<sup>51</sup>, tiene la posibilidad de hablar y expresar ideas, emociones e historias.

---

<sup>51</sup> “El cuerpo humano, con sus diversas expresiones, formas y manifestaciones, conlleva un profundo valor simbólico. La danza afrocolombiana está cimentada en raíces de la costa occidental de África, allí dónde convulsiones del parto, estados del alma, la alegría del matrimonio o del nacimiento, el goce sexual (...) son temas que sobrepasan las “fronteras afectivas y estéticas, manipulan y distribuyen las fuerzas vitales, transforman la naturaleza en la escena, describen los itinerarios de la creación y la destrucción” (Colombia Aprende, 2002, citado por Fuertes Guevara, 2016, p. 47).

Ahora, con base a la naturaleza del cuerpo en las prácticas artísticas del pacífico norte, hay que destacar que se relacionan de manera directa con el proceso vital de cada persona. En ese sentido, la vida de las personas ocurre en un tiempo determinado, por ende, se enmarca en un tiempo específico y directamente vendría a relacionarse con un ritmo, tal como ocurre en la música. Pero no sólo el proceso vital implica el ritmo en el que este ocurre, contiene otros elementos por medio de los cuales puede moverse, tales como el movimiento hecho danza y la voz en los instrumentos y la voz humana; como resultado, esto genera relación directa con las vivencias de las personas y hacen parte de experiencias cotidianas y festividades representativas. Rengifo Díaz menciona al respecto:

La relación que las comunidades negras han entablado con la vida ha sido siempre una: el ritmo. El ritmo, históricamente, ha sido el tejido orgánico que le ha dado sentido y plenitud a su mundo de la vida. Este se ha expresado siempre de un doble modo: como canto y como danza. Ambos en una sola y misma unidad relacional, la vibración natural del cuerpo en su modo, tiempo y forma. La razón: el vínculo festejo que la alteridad negra ha establecido con la existencia. Los significantes naturales audibles, decibles, táctiles, gustativos y olfativos, que el medio le proporcionaba, los volvía, y continúa volviéndolos, gestos simbólicos, señal erótica, estímulo sensual que hace de la pasividad de una singularidad. (Rengifo, Díaz, Pinillo, 2016, p. 152).

Es así por medio de esos elementos y como complementa Valencia (2009, p. 13) que el cuerpo siempre será de vital importancia en los procesos de aprendizaje, en música especialmente. Más adelante recalca la importancia de la percusión y cómo a través del cuerpo<sup>52</sup> puede ser esta posible para la asimilación sonora. Entonces, algo que es tan natural como el cuerpo, se convierte en recurso pedagógico para el aprendizaje musical y de danzas de manera simultánea, además de recoger y memorizar células rítmicas, características en los géneros y danzas de la región.

Por otro lado, es importante reconocer la importancia del cuerpo en contextos rituales, donde se ha originado conocimientos ancestrales. De ahí se derivan no sólo movimientos, danzas y expresiones musicales, además se expresa a través del gesto como posibilidad de plasmar emociones y comunicar ideas. En ese orden de ideas, se puede decir que, el movimiento, la música

---

<sup>52</sup> Consultar: (Delgadillo, 2012, p. 92)

y el gesto, se integran de manera efectiva en la danza<sup>53</sup>, como expresión total en la cotidianidad, en las festividades y en los rituales.

A través de la danza, se aprende y se enseña, acerca de hechos que ocurrieron antes, que ocurren en el presente y que probablemente ocurran en un futuro. Se plasma a través de gestos, movimientos y cantos instrumentales y vocales, las vivencias y prácticas comunes de un pueblo. Se puede dar un sentido a las prácticas de tipo profano o religioso. Esto basta, para que estas prácticas por sí mismas, sean escenarios pedagógicos, tales como las fiestas de San Pacho en Quibdó. La danza, es un escenario con varios actores, quienes cumplen un rol específico, desde el punto de vista artístico y pedagógico. Valencia expone estos antecedentes:

“los africanos la danza es simulación de algo que ha pasado o va a pasar; todos los episodios de la vida social son así traducidos en danzas. Todos los movimientos de las danzas primarias fueron simbólicos, llenas de sentido mágico religioso. Los negros africanos poseen cantos bailados que se clasifican como gnómicos o de función pedagógica. (Valencia, 2004:9, citado por Valencia, 2009, p.13).

Pero más allá de todo lo expuesto, hay que tener en cuenta las habilidades intrínsecas en la población afro, para desenvolverse de manera corporal en sus actividades cotidianas y en las expresiones artísticas. Es algo que siempre llama la atención, entre aquellas personas que, como la autora de este documento, se preguntan de dónde proviene la habilidad física y corporal de los afrodescendientes. Pero, de manera simple, esto se origina en principio, en la crianza de las personas, incluso desde que están en el vientre, luego en la primera infancia, cuando de manera natural son involucrados en celebraciones y reuniones barriales y, por último, cuando en la juventud y en la adultez, pueden ser conscientes de las destrezas físicas, dancísticas y musicales, para desenvolverse en público. Pero dicho de manera coloquial, se cita según Fuertes Guevara:

Es algo genético, está en la sangre, así somos”. “Lo que pasa es que los negros tenemos sabor” dicen, definiéndose a sí mismos como el grupo que está en lo alto de la escala en cuanto a sus capacidades y

---

<sup>53</sup> “El baile del negro africano, en su origen es siempre pantomímico; las danzas han sido procedimientos rituales de la religión y de la magia para propiciar y dominar la voluntad de las potencias misteriosas. No pocos de esos movimientos primitivos sobreviven también en muecas, gestos, ademanes, pasos, mudanzas y figuras coreográficas de los tiempos actuales” (Valencia, citado por Valencia 2009, p.13)

potencialidades corporales. Así lo expresa uno de ellos, al describir las habilidades de los chocoanos para el baile como algo natural o que se aprende a través de la experiencia: “Uno solamente baila porque es un sabor que uno lleva en la sangre. Desde pequeños nacemos en una tierra de diferentes folklores y eso nos esfuerza mucho a aprender a bailar, a mover el cuerpo. Desde niños ya sabemos mover cintura. [...] uno en su tierra ve el baile como una recreación, como algo espontáneo, algo que se llama sabor, ‘este tipo tiene sabor’ y eso es a lo que todos nos gusta, no es una profesión. (Viveros, 2000, citado por Fuertes Guevara, 2016, p. 50).

Es así que, de manera espontánea, el cuerpo y la danza, deberían involucrarse más en los procesos de enseñanza musical, ya sea en colegios, academias y en universidades. Por tal razón, teniendo consciencia de la aproximación parcial a las músicas y danzas del Chocó, es posible hacer un acercamiento a esos procesos, por medio de las músicas tradicionales, que integren el movimiento en su dinámica, entendiendo el contexto que la rodea, para poder transmitir a través del cuerpo.

“El baile y la música son entendidos en la región como hechos espontáneos que permiten enseñanzas cotidianas repetitivas de manera directa e indirecta, constituyendo de esta manera el proceso endocultural de la cultura chocoana que se revalida generación tras generación. Su esencia tiene como núcleo la práctica tradicional, aceptando cambios o influencias que sirven de decorado, permitiendo una transformación coyuntural más, no estructural, teniendo muy en cuenta que todas estas músicas se construyeron a partir del aporte del continente africano, el europeo y el americano. Son así, manifestaciones cruzadas, híbridas y zambadas. Son estos cruces triétnicos la principal fuente de riqueza de las mismas y las identifican como elemento singular en donde la variedad construye un todo artístico cultural. (Valencia, 2010, p. 9).

Por tal razón, el departamento del Choco, posee una riqueza en sus músicas y en sus danzas, ya que unas no podrían existir sin las otras respectivamente. Además, ellas son el reflejo del impacto colonizador de creencias, costumbres y cultura, mezcladas con las tradiciones que portaban los africanos y los nativos indígenas. En ocasiones, eso pudo generar choques de resistencia, en otros, se logró una particular hibridez entre aires nativos e influenciados, que han dado como resultado, distintos géneros musicales. Pero además de eso, el cuerpo a través de la danza, ha sido el portador de saberes a través del tiempo, que reflejan las tradiciones, costumbres e historias de las poblaciones afro del departamento del Chocó.

## CAPÍTULO 3. MARCO METODOLOGICO

### 3.1 Enfoque investigativo

En principio, el enfoque será de tipo cualitativo<sup>54</sup>, ya que se trata de describir el aprendizaje de músicas del pacífico en contextos de bienestar universitario, considerando la repercusión de factores tales como el dialogo de saberes, los recursos didácticos, la transmisión oral, el conocimiento académico musical y los intereses de los estudiantes. Además, se considerarán elementos de la didáctica musical, para apreciar los recursos aplicados por Diego Lozano, profesor de música del pacífico en Bienestar Estudiantil de la universidad.

Luego, es de gran importancia tener en cuenta, de qué manera el cuerpo y la danza repercuten en el aprendizaje musical. Por eso será necesario, entender de manera cercana, cuáles son las dinámicas de enseñanza-aprendizaje en contextos musicales donde se enseñen tradiciones musicales y dancísticas del pacífico, por eso se hizo parte del taller de danzas del pacífico de bienestar estudiantil de la Universidad Pedagógica Nacional. Finalmente, lo que se busca comprender y abordar de una manera reflexiva, es acerca de las estrategias pedagógicas que se requieren para involucrar el cuerpo en los procesos de enseñanza de música y danza del Pacífico.

---

<sup>54</sup> Prefieren una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada. Por este motivo, es el conjunto de estrategias metodológicas más usado en investigación artística (Knowles y Cole, 2008; citados por López-Cano, San Cristóbal Opazo, 2014, p. 108).

### 3.2. Tipo de investigación

Se trata de caracterizar, qué tipo investigación orienta este trabajo. En este caso, tendrá recursos referentes a la etnografía, que según Meneses Cabrera y Cardozo Cardona (2014) la etnografía se caracteriza por ser un método de la investigación que usa la observación participante con el fin de obtener información básica de fuentes primarias, para generar una comprensión y significados de lo observado.

### 3.3. Población

Para ubicar la población con la que se va a trabajar, se tuvo en cuenta unos criterios, tales como el conocimiento sobre la existencia de los procesos de extensión en la universidad; esto con el tiempo, permitió el acercamiento al taller de danzas y al taller de músicas del pacífico de la universidad. A pesar de haber contemplado otros lugares de observación, se elige este espacio, en términos de practicidad y reconocimiento de contextos de aprendizaje artístico, fuera de la Licenciatura en Música, pero inmersos en la UPN.

Los talleres de danzas y músicas del pacífico, están enmarcados entre los procesos del Programa de Cultura de la UPN. Talleres como estos, fortalecen las expresiones artísticas a través de 3 ejes: formación integral, cultura como escenario de inclusión y convivencia, además de la circulación de los resultados artísticos. Se dirigen estos espacios a la comunidad en general: estudiantes, egresados, docentes y funcionarios. Desde ese punto, se generan los grupos representativos institucionales (GRI), las cuales representan a la universidad en eventos internos y externos.<sup>55</sup>

En principio, se empezará con la observación de los talleres de formación de músicas y danzas del pacífico de la Universidad Pedagógica Nacional, con el fin de conocer las dinámicas de trabajo y cómo se han generado los espacios de enseñanza-aprendizaje allí. Por otro lado, la puesta en práctica y la evidencia de lo observado, será soportada por medio de la participación activa en estos talleres más los registros fotográficos, videográficos, imágenes, entrevistas, entre otros.

---

<sup>55</sup> Para consultar más acerca de la Subdirección de Bienestar Universitario: <http://bienestar.pedagogica.edu.co/verContenido.php?idh=318&idp=56>

El grupo de danzas del Pacífico, está dirigido por la profesora Luz Stella Lozano Castiblanco, egresada de la Licenciatura en Música. Lidera este proceso, a partir del legado artístico, heredado por su padre Donaldo Lozano Mena (Q.E.P.D), quien dedicó toda su vida a liderar procesos artísticos a través de las danzas tradicionales del pacífico colombiano, tanto en la UPN, como en otras instituciones a nivel Bogotá y a nivel nacional

El grupo de músicas del pacífico, está liderado por el profesor Diego Armando Lozano Castiblanco, también egresado de la Licenciatura en Música. Ha orientado su trabajo, a la par con el proceso de la chirimía UPN, la cual trabaja de la mano con el grupo de danzas en presentaciones en eventos internos y externos de la universidad.

En los procesos de observación del proyecto, se pretende hacer un seguimiento descriptivo del impacto de los talleres en términos de aprendizaje musical, recursos metodológicos empleados, y relaciones directas con el marco teórico trabajado durante el presente trabajo, teniendo en cuenta los ritmos trabajados: bunde, abosao (en los talleres de música y danzas), polka y mazurka (en el taller de danzas).

### 3.4. Instrumentos de recolección de información

En este apartado, se pretende caracterizar las fuentes de recolección de información, que permitieron la descripción, el análisis y los resultados en la metodología de trabajo. El primer elemento a mencionar, se trata de la entrevista A continuación, se presenta el modelo de entrevista que fue empleada para el profesor Diego Lozano, del taller de Músicas del Pacífico en Bienestar de la Universidad Pedagógica Nacional:

#### 1. Entrevista estructurada:

¿Cómo fueron sus procesos de aprendizaje de las músicas del pacífico?

¿Qué diálogos ha establecido entre las músicas del pacífico y su formación académica musical?

¿Qué importancia juega el contexto en las músicas del pacífico?

¿Qué conceptos musicales se pueden adquirir cuando se trabaja la música junto a la danza?

¿Cómo cree que afecta la inmersión de músicas del pacífico en contextos escolares?

¿Existe relación entre la música y la danza, en términos de comprensión de conceptos musicales?

¿Por qué?

¿Por qué es importante el reconocimiento de las habilidades corporales y dancísticas para el músico?

¿Cómo ha sido su experiencia de enseñanza de músicas del pacífico en espacios universitarios y en espacios escolares?

¿En qué consiste la importancia del cuerpo, danza y música en las músicas del pacífico?

## **.2. Participación activa y como observadora:**

Teniendo en cuenta que se hizo parte de un proceso relativamente corto en los grupos de danza y música del pacífico, se busca resaltar (talleres y grupos representativos de danza y música del pacífico de la UPN).

**3. Revisión discográfica y videográfica:** donde se enuncian ejemplos de discografía y videos, alusivos a temáticas del presente proyecto.

## **4. Cuestionarios:**

Propuestos para exponer inquietudes y puntos de vista acerca del cuerpo y la danza en el aprendizaje musical. Estos, fueron hechos a estudiantes y egresados de la Licenciatura en Música. Con ellos, se busca generar un dialogo entre sus posturas y experiencias y las experiencias observadas durante el proceso (apoyadas del marco referencial).

## **5. Videos**

En estos, se muestran extractos de algunas clases de música y danza, para evidenciar recursos de aprendizaje, vivenciados por la autora de este texto y por los estudiantes pertenecientes a los talleres.

### 3.5. Diseño metodológico o plan de acción

En esta instancia, se describe el plan de acción para realizar la intervención y poder aplicar los instrumentos de recolección de manera adecuada. Para ello, se requiere un proceso que se detallará a continuación:

En principio, se acude a la convocatoria a los talleres de músicas y danzas del Pacífico de bienestar de la Universidad Pedagógica Nacional, con el fin de aprender desde dos perspectivas: una interna, que representa el aprendizaje adquirido por la autora de este proyecto y, por otro lado, a nivel externo, para observar los procesos de aprendizaje a nivel grupal. En ese sentido, se tomaron unas observaciones, correspondientes a las siguientes fechas: 26 de febrero, 5 y 12 de marzo, correspondientes al taller de música.

Con respecto al taller de danzas: 5 y 12 de marzo. En estas sesiones, se busca definir varios aspectos relacionados al aprendizaje musical a través del uso del cuerpo y la danza. Finalmente, se evidencian unos resultados de puesta en escena por parte de la autora del presente trabajo, ocurrida el 19 de abril, en un evento de danzas interuniversitarias de la Universidad de la Salle.

Todo lo anterior, será soportado teóricamente, a través del marco referencial previamente elaborado, junto a los análisis musicales de los ritmos trabajados en las sesiones. En general, se utilizan los siguientes ítems:

#### **Definición de eventos:**

Se trata de precisar los objetos de análisis, para poder verificar y contrastar con los elementos teóricos abordados. Tales escenarios, son los espacios de bienestar de la Universidad Pedagógica, entrevistas a estudiantes de música, profesores y algunos miembros de los talleres, pero de manera más precisa, se trata de observar de un modo general lo ocurrido durante fragmentos de las sesiones.

**Estrategias de enseñanza:**

Se hace observación a través de los videos grabados de fragmentos de las clases. Se habla sobre estrategias y recursos de enseñanza que se emplean y qué relación tienen con otras estrategias mencionadas en los antecedentes pedagógicos de músicas y danzas del pacifico norte.

**El rol del profesor con respecto a su saber y cómo lo transmite:**

Este será observado, a partir de la indagación hecha por medio de las entrevistas, comparada con las observaciones de su desenvolvimiento en las clases.

**Recursos didácticos:**

Se tendrán en cuenta, en términos de implementos usados, instrumentos, recursos corporales, vocales y todo lo necesario para asimilar el conocimiento musical.

**Elementos musicales:**

Con base a los repertorios explorados en el capítulo 2, se toman referencias puntuales para analizar los hechos musicales abordados durante los talleres, pero se les brindará especial énfasis, a los repertorios específicos que fueron trabajados durante este proceso.

**Procesos de aprendizaje:**

Se tendrán en cuenta, respecto a una evolución cronológica de aspectos prácticos abordados durante una serie de talleres en el grupo de música y en el grupo de danzas, observando también muestras de algunos resultados.

**Relación entre la música y la danza:**

Con respecto a las observaciones hechas, se buscará una síntesis y una relación entre la música, el cuerpo y la danza, para generar interés y visibilización de este tema.

## SESIÓN 1 DE TALLER DE MÚSICA: INTRODUCCIÓN AL BUNDE

(26 DE FEBRERO-2018)

**Etapa 1 (Velo qué Bonito):** En esta etapa se abordan elementos básicos del ritmo bunde. Primero se hace la exploración melódica y rítmica con la marimba que, aunque es un instrumento típico del pacífico sur, es una buena aproximación a la melodía y el ritmo de manera integrada. En este caso, se toman los ejemplos con los estudiantes Ángela Rodríguez, Carolina Benavides, Raúl Peñaloza y la autora de este trabajo.

### ESTUDIANTE 1: ANGELA RODRÍGUEZ



*Fotografía 6: Práctica de bordón por Ángela Rodríguez. Tomada de archivos propios.*

### Primer evento

Ángela aborda el bordón en la marimba, según indicaciones previas del profesor Diego. Mientras ella lo hace apoyada de la guía de una hoja en la cual tiene las notas escritas del bordón, el profesor la acompaña con la melodía (repicador). Hay momentos en los cuales ella se equivoca y pese a ello, mantiene una actitud tranquila y jovial. De fondo, se escucha el apoyo melódico de la autora

de este trabajo, con el fin de guiar a Ángela en la melodía del bordón. El profesor hace una observación de manera jocosa y amigable, acerca de un momento de descuido de Ángela, quien luego retoma el ejercicio.

## **ESTUDIANTE 2: CAROLINA BENAVIDES**



*Fotografía 7: Práctica de bordón por Carolina Benavides. Tomada de archivos propios*

### **Segundo evento**

Carolina empieza el ejercicio, apoyándose de sus anotaciones en el cuaderno y la ubicación espacial de las notas en la marimba previo a realizar el bordón. Enseguida al hacer el ejercicio, llama la atención el apoyo que empieza hacer por medio de la voz, cantando y nombrando las notas. Hace su primer intento y en éste, encuentra dificultad en seguir el conteo para continuar. Por eso, el profesor Diego y sus compañeros, se ofrecen para apoyarla en el conteo. Vuelve a hacer un intento y aunque tuvo el apoyo de sus compañeros y el canto del profesor, no pudo seguir; pese a ello, su reacción y la del profesor son muy receptivas y nada hostiles. Finalmente, logra completar el ejercicio de manera fluida y tranquila.

### ESTUDIANTE 3: RAÚL PEÑALOZA



*Fotografía 8: Práctica de bordón por Raúl Peñaloza. Tomada de archivos propios*

#### **Tercer evento**

En este caso, hay que resaltar que Raúl en ese momento era un estudiante activo de percusión la Licenciatura en Música y, por lo tanto, el ejercicio no representó dificultad para él. Sin embargo, desde un principio, él se mostró muy receptivo a aprender, ya que no tenía conocimiento de músicas del pacífico y por eso su actitud fue bastante sencilla y neutral, asumiéndose como un estudiante más. La compañía del repicador del profesor Diego, dio mayor fluidez al ejercicio, aun cuando la presencia de la melodía con la letra no fue del todo exacta.

## ESTUDIANTE 4: DIANA PEDRAZA



*Fotografía 9: Práctica de bordón por Diana Pedraza. Tomada de archivos propios*

### Cuarto evento

Al empezar el ejercicio, el profesor Diego hace una mención curiosa de lo que se podría hacer con la melodía de una canción: el cambio de letra, en ese caso, pensando en las matemáticas. De manera más exacta, se refiere a que los profesores “enseñan así en Guapi y en los colegios del pacífico en general”. Diana, comienza el ejercicio sin dificultad y con el apoyo del canto del profesor, el repicador en la marimba y el canto de sus compañeros también, logra realizar el ejercicio. En esos momentos, hubo intento de tocar el bordón a la vez que cantaba la canción, pero no se logró hacer de manera fluida.

En este caso, el ritmo interpretado es el bunde chocono, que se relaciona para ser consultado más adelante<sup>56</sup>. Si bien el fundamento teórico citado en el capítulo dos ha sido con base al bunde del pacífico sur, se menciona el bunde San Antonio, como referente del departamento de Chocó.

---

<sup>56</sup> Consultar el apartado del Bunde, del capítulo 2 de este trabajo

Sus esquemas rítmicos según Valencia (2010, p.58, corresponden a una estructura, donde las frases musicales son simétricas como se relaciona a continuación:

De aquellas líneas de percusión, la más cercana a la del bordón de la marimba, es la tambora, como base. A continuación, se relacionan los esquemas rítmico melódicos del bordón y del repicador en la marimba. En este, se indica la armonía bajo la cual se interpretan.

## Velo qué Bonito

Tradicional del Pacífico

Repicador: ejecutado por el profesor

Marimba

Der. Izq. Izq. Der. Izq. Izq. Der. Izq. Izq. Der.

Bordón: ejecutado por los estudiantes

*Ilustración 17: Partitura Velo qué bonito: Marimba y sus roles*

## ANALISIS REFLEXIVO DESDE OPTICA PEDAGOGICA.

### ESTRATEGIAS DE ENSEÑANZA

En este aspecto de manera general, las estrategias de enseñanza aplicadas, fueron el uso de la imitación como medio principal para que los estudiantes asimilaran la práctica del bordón en la marimba; esto se entiende, debido a la formación empírica de músicas del pacífico que tuvo el profesor. También juega un papel importante, la escritura de las notas y la ilustración de la marimba en un cuaderno o elaborada en cartulina, ya que permitía recordar la ubicación de cada nota. El apoyo del canto de las notas que se ejecutan en el bordón fue de ayuda, ya que ello brinda un apoyo auditivo a la ejecución. Como complemento a esta parte, se relaciona un fragmento de la entrevista con el profesor:

Mis procesos en formación de las músicas del pacífico, básicamente fue de forma empírica. Mi padre, el maestro Donaldo Lozano Mena, me tarareaba las melodías chocoanas y yo en flauta dulce las sacaba a oído, anotaba las letras “las palabritas” de las notas, o sea (do, re, mi, fa, sol, la, si, do) y luego cuando empecé a estudiar clarinete, las empecé a pasar de flauta a clarinete; en cuanto a lo melódico. En cuanto a lo de percusión, también aprendí los principales golpes chocoanos con él y observando también músicos chocoanos en Bogotá (Lozano, comunicación personal, 8 de agosto-2018)

Relacionando lo observado en la primera sesión con los cuatro estudiantes y lo respondido por el profesor acerca de sus procesos de formación musicales, se pueden destacar varios elementos:

- El proceso de imitación, no es un recurso al azar, sino que hace parte de su aprendizaje musical desde pequeño, por lo cual para él es natural la enseñanza de ese modo.
- El apoyo melódico con la voz de melodías instrumentales es clave para su comprensión, escucha y posterior ejecución en instrumentos musicales melódicos en este caso.
- Una aproximación básica a las notas musicales, puede ser su escritura nominal para que sean apropiadas.
- Por supuesto, el conocimiento rítmico a través de la percusión, es uno de los principales medios de comprensión de las músicas del pacífico; de ese modo fue para él, como pretende en el proceso que sea con sus estudiantes del taller de música.

## **ROL DEL PROFESOR**

El profesor Diego Lozano, tiene un rol de maestro accesible y tranquilo, con el fin de motivar a sus estudiantes. En ningún momento, se le vio indispuesto o molesto por las fallas que en algunos momentos pudieron tener los estudiantes; al contrario, los alentaba a que retomaran el ejercicio. También es un profesor, que destaca la practicidad de los conceptos y es concreto en lo que quiere enseñar. Por otro lado, resulta enriquecedor su capacidad de complementar la enseñanza con la comprensión del contexto real de las músicas con ejemplos concretos. Lo anterior, ha sido el resultado de una larga experiencia docente, desde que él cursaba grado 11 en el colegio.<sup>57</sup> Pero en su caso, tampoco se desconoce la influencia de la transmisión de saberes orales por parte de su padre Donald Lozano, que como se menciona en la página. El aprendizaje musical en la zona del pacífico colombiano, se ha gestado a través de la tradición oral como medio de adquisición de conocimiento. Entre los primeros espacios relevantes de aprendizaje, se encuentra el hogar y los entornos cercanos, que, aunque parezcan ser informales a la vista de los aprendizajes convencionales, estos brindan la oportunidad de reconocer y hacer parte de un contexto cultural apropiado

## **RECURSOS DIDÁCTICOS**

El uso de la marimba para la comprensión de aspectos rítmicos y melódicos, se convierte en un recurso ideal, ya que sintetiza de manera práctica estos dos elementos. Aunque ya se había mencionado sobre la marimba como instrumento característico del pacífico sur, se aprovecha su utilidad en el taller de músicas del pacífico, aplicado al canto “Velo que bonito o “San Antonio”. Este instrumento como recurso de enseñanza, puede ser en otros contextos, una entrada llamativa a la enseñanza a las músicas del pacífico en general.

---

<sup>57</sup> Consultar en anexos: Entrevista a Diego Lozano (p. 110)

## PROCESOS DE APRENDIZAJE:

En este punto, se puede hacer una comparación de los procesos para aprender el bordón en la marimba de cada uno de los cuatro estudiantes. Esto se puede hacer, a partir de una tabla comparativa:

Tabla 16. Tabla de procesos de aprendizaje

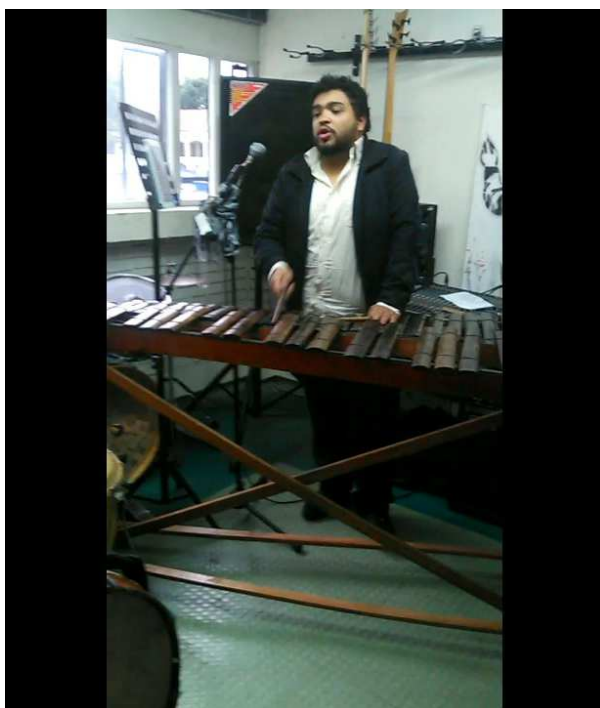
ITEMS ESTUDIANTES	PROCESO DE APRENDIZAJE	RELACIONES INTERPERSONALES
<b>ÁNGELA RODRIGUEZ</b>	Ángela, siempre se mostró como una estudiante atenta y aplicada, ya que siempre estaba atenta y receptiva con el apoyo de sus apuntes en clase. En ese momento, aunque al principio, tal vez por nervios no pudo hacer con fluidez el bordón, con mucha calma y apoyo del profesor pudo resolver el ejercicio.	En todos estos casos, se presenta unas relaciones, basadas en el respeto y la colaboración entre compañeros, así como de profesor a estudiantes.  El hecho de ser un espacio abierto a persona con o sin conocimientos musicales previos, permite la apertura a nuevos recursos de enseñanza, que facilitan el aprendizaje de manera tranquila y efectiva para cada estudiante.
<b>CAROLINA BENAVIDES</b>	Carolina también fue una estudiante receptiva en clase. en ese momento, tuvo que apoyarse de sus manos para ubicar espacialmente las notas. otro factor importante, fue el apoyo del canto en la realización del ejercicio.	
<b>RAUL PEÑALOZA</b>	El estudiante, se muestra en una postura también receptiva y muy sencilla, teniendo en cuenta que él, es estudiante de música de la universidad. No presenta dificultad en el ejercicio, ya que su instrumento principal es la percusión.	
<b>DIANA PEDRAZA</b>	La estudiante en condición de observadora y participante, se muestra interesada, pero quizás un poco nerviosa, por su desempeño en el ejercicio. El estar concentrada en dos actividades, observación y práctica, resulto bastante complejo en ese momento.	

## BUNDE “EL FLORÒN

(5 DE MARZO-2018)

### INTRODUCCION

Se hace la presentación del Bunde “El Florón”<sup>58</sup> por parte del profesor Diego. En esta observación, se participó de manera parcial, ya que, aunque la autora de este texto era quien grababa, también se hacía participe a través del canto. En esta etapa, se hace la implementación de los ritmos en los instrumentos de percusión, mientras que todos debían estar en simultanea cantando.



### **PRIMER EVENTO: El reconocimiento de los ritmos en cada instrumento**

En este caso, se explica de manera precisa, qué roles importantes juegan cada uno de los instrumentos de percusión en la interpretación del bunde. Aunque el proceso no aparezca acá, se precisa en el texto, a partir de la experiencia<sup>59</sup> y el conocimiento adquirido.

---

<sup>58</sup> Consultar en la página 38 de este trabajo.

<sup>59</sup> El apoyo a esta explicación se hace en el CD de anexos



Con respecto al rol de cada instrumento de percusión, se hace la aclaración de la ejecución: **mano derecha**, **mano izquierda**. Indicación metronómica: tempo= 60

The image shows a musical score for four percussion instruments in 4/4 time. Each instrument has a staff with notes and a corresponding line of red and blue stars below it. The instruments are:

- Cununo hembra 1:** Staff with notes on the first line. Stars: Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue.
- Cununo macho 2:** Staff with notes on the first line. Stars: Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue.
- Tambora 1:** Staff with notes on the first line. Stars: Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue.
- Tambora 2:** Staff with notes on the first line. Stars: Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue.

Below the Tambora 2 staff, there is a final line of stars: Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue, Red, Blue.

Ilustración 19 (1.2 u 3.) Roles de la percusión de chirimía en el género bunde

A partir de los elementos abordados, se hace un pequeño ensamble de la canción, rotando los instrumentos por cada uno de los estudiantes. Entre ellos, están los estudiantes anteriormente mencionados (Raúl Peñaloza y Carolina Benavides), cada uno con guasá y cununo respectivamente. Es importante resaltar la simultaneidad del canto mientras se tocan instrumentos de percusión; en esto se puede notar la presencia del cuerpo evidente con la música y el reto que puede llegar a representar para cada persona. Por otro lado, se da paso a momentos de improvisación por parte del profesor, que permiten la fluidez de los patrones rítmicos de cada instrumento sin dejar caer la canción.

En la siguiente parte de la sesión, se hace un segundo ensamble, en el cual, la autora del presente proyecto, toma el rol de cantaora con el guasa, acompañada de sus compañeras Carolina y Lina, mientras el resto del grupo asume el rol en la percusión. Al principio, se llegan a acuerdos en el canto para distribuir la letra de la canción, mientras los compañeros se preparan. Al iniciar el canto, Diana (la autora), tiene algo de dificultad con el registro de su voz para cantar. En ese momento, la profesora Luz Lozano de danzas, estaba presente y colabora con el fin de acomodar mejor la voz. Enseguida, se comienza a cantar las estrofas, pero cuando se llega al coro, se tiene una dificultad, al no entrar en el momento las compañeras; a lo cual hay apoyo por parte de Diana.

Si bien el ensamble se hizo sin parar, hubo otras dificultades, como, por ejemplo, el forzamiento de la voz por parte de la cantante principal, quizás se debió a los nervios. Esto se debe, a la poca experiencia con los ensambles y más en este tipo de músicas. Es por eso, que tal como se mencionaba en la página 67 del presente trabajo, deben resaltarse las prácticas grupales en música, ya que estas son esenciales en las tradiciones de la música del pacífico norte. Por otro lado, si es cierta la importancia de la práctica individual, no hay que dejar en ella todo el peso, ya que la interacción grupal, permite una mejor comprensión de los conocimientos musicales.

A continuación, se hace otro ensamble sobre la canción, pero desde un principio se aclara por parte del profesor, la estructura de la canción y las dinámicas (piano para estrofas y forte para coro). La manera de abordar la letra en este caso, es la frase dicha por las estudiantes y su repetición por el profesor diego. Luego para entrar al coro con el forte, se destaca parte de la letra acompañada al unísono con la percusión.

## **ANALISIS REFLEXIVO DESDE OPTICA PEDAGOGICA.**

### **ESTRATEGIAS DE ENSEÑANZA**

En este caso, también las estrategias de enseñanza aplicadas, fueron el uso de la imitación como medio principal para que los estudiantes asimilaran la práctica de la canción, comprendida a la par con la percusión; en este caso, ya no se hizo ningún uso de escritura, sino que el apoyo de elementos como las onomatopeyas estuvo presente.

### **ROL DEL PROFESOR**

El profesor Diego Lozano, asume un rol cada vez más cercano con sus estudiantes, en la medida que les brinda autonomía para decidir sobre su rol en el ensamble de la canción. Se sigue manifestando su jovialidad y buen sentido del humor incluso; de ese modo, hace sentir más relajados y sin tensiones a sus estudiantes.

### **RECURSOS DIDÁCTICOS**

-El uso de las palabras rítmicas relacionadas a los sonidos de cada instrumento, posibilitan la interiorización y mejor asimilación de conceptos. En este punto, el cuerpo cobra mayor importancia.

-La posibilidad del profesor, para dejar asumir de manera autónoma a cada estudiante, para desenvolver su rol instrumental, si bien al principio, él da unas pautas de ejecución, luego se permite a cada estudiante la exploración instrumental y la observación de ejecución en sus otros compañeros.

## PROCESOS DE APRENDIZAJE:

En este punto, se puede hacer una comparación de los procesos para aprender el bordón en la marimba de cada uno de los cuatro estudiantes. Esto se puede hacer, a partir de una tabla comparativa:

Tabla 17. Tabla de procesos de aprendizaje

ITEMS ESTUDIANTES	PROCESO DE APRENDIZAJE	RELACIONES INTERPERSONALES
ÁNGELA RODRIGUEZ	En esta sesión, Ángela no asistió a la clase.	<p>En este aspecto, el ensamble sirve con un medio de relaciones con otros en la música, ya que se tiene la posibilidad de:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Entender y atender a las ideas y sugerencias de otros.</li> <li>2. Escuchar de manera atenta el rol instrumental propio y el de los demás, propendiendo a la concentración.</li> <li>3. Genera motivación y estímulo a los estudiantes, al poder escuchar del algún modo un producto musical.</li> </ol>
CAROLINA BENAVIDES	Carolina asumió roles distintos durante las actividades, siendo el principal, el de cantadora en El florón. Hubo bastante receptividad y comunicación con sus compañeras Lina y Diana. Siempre mostró autonomía para desenvolver su rol en los coros de la canción.	
RAUL PEÑALOZA	El estudiante, estuvo participando, estando en un plano secundario durante las grabaciones, pero sin restar importancia a su intervención como percusionista. Logró la simultaneidad del canto de los coros de la canción, mientras acompañaba en el cununo.	
DIANA PEDRAZA	La estudiante en esta ocasión, estuvo en condición de participante, lo cual le permitió involucrarse de manera total con el proceso. Tuvo un rol importante con respecto al canto de la canción, lo cual le permitió de cierto modo, guiar a sus compañeras.	

## ENCUENTRO CON EL ABOSAO: CLASE DE DANZAS DEL PACIFICO

(5 DE MARZO-2018)

### INTRODUCCIÓN:

La clase de danzas del pacifico se realizó durante las fechas relacionadas al principio del enfoque investigativo, los días lunes y miércoles de 6pm a 8pm. Con respecto a la experiencia previa de la autora del presente texto acerca de la danza, ha sido de gran influencia a lo largo de su vida y por tal razón, ha querido hacer reflexión acerca de ella y la relación con sus procesos musicales.

Desde un principio, se tenía la claridad del por qué asistir a los talleres de danzas del pacifico: se buscaba entender la comprensión de la música del Chocó a partir del movimiento en la danza. Sin embargo, aunque esto en parte se pudo hacer, no fue tan fiel como pudo ser, ya que el foco de atención, estuvo más en el aprendizaje y en el proceso de mejora con respecto a la danza. Y ya dicho esto, el relato empieza.

Ese día, la bienvenida al grupo, comenzó con un buen calentamiento como siempre se hicieron: extenuante, pero a la vez entretenido. Enseguida, se comenzó a abordar las primeras danzas, entre esas la danza “Voltea” o “Voltea”, que es un abosao el cual tiene un gran significado para el grupo de danzas, porque fue creada por el maestro Donaldo Lozano. Esta, fue una danza bastante compleja para abordar desde varios aspectos:



-Es posible que, desde la perspectiva de un músico en formación, la autora tenía tendencia a moverse de una manera bastante acartonada y temerosa ante ese nuevo ritmo que, si bien está enmarcado dentro de una métrica musical y respondiendo a una forma musical determinada, en el

aspecto corporal y expresivo debe plasmar de manera clara espontaneidad y por qué no, un poco de sensualidad.

-La incomodidad en este caso, con la corporalidad de la autora, hizo que la interpretación del baile no fuera fluida, como en cambio sí lo fue con el ritmo de abosao en la última sesión de música (véase más adelante al final del capítulo). Aunque en ambos (música y danza) se utiliza evidentemente el cuerpo, en la primera, hay un intermediario físico y de gran apoyo que es el instrumento musical, en cambio con la danza, es el cuerpo, quien debe asumir el rol de instrumento que interpreta la música.

A continuación (como se observa en el segundo video de esta sesión), se hace una nueva alineación del anterior baile, en el cual la autora del presente trabajo deja el rol de participante y pasa a ser simplemente observadora. En este punto, se permite comprender de manera más clara, qué ocurre con el baile en relación con la música. En ese sentido:

-se observa en la nueva alineación de bailarines, la espontaneidad y soltura de movimientos, ya que cabe resaltar que la mayoría de ellos, ya tienen una trayectoria de tiempo en el grupo.

-se detallan momentos dentro de la danza, en los cuales se presenta como en la música una introducción, presentación del tema un desarrollo y una conclusión del tema. En la parte inicial o introductoria, se realiza la parte de cortejo por parte de los hombres hacia las mujeres, gesto muy común dentro de las danzas del Chocó. Después se presenta el tema, donde son de vital importancia los instrumentos de la chirimía, quienes acompañan los movimientos de los bailarines. El desarrollo como gran clímax en el baile, se genera en el coro, en el cual los bailarines incluso se involucran de manera musical con el canto. De esa manera con los elementos anteriores, continúa el desarrollo, hasta llegar al final.

-el rol de la profesora Luz Stella, aunque no sea tan visible, si está presente en cuanto las indicaciones pertinentes y vehementes que en ocasiones realiza a los estudiantes. También en ellas, se nota la motivación y la energía necesaria de un profesor (a) en estos casos.

### **A MANERA DE REFLEXIÓN:**

Si bien, no se logró llegar a una comprensión tan profunda de los conceptos musicales en la danza que permitiera ser teorizado a fondo, como experiencia de participación, se pueden hacer reflexiones determinantes en el proceso de un músico con ganas de abordar el baile de manera comprensiva e integral:

-Es necesario, combatir una serie de complejos y tabúes acerca del propio cuerpo, que permitan la exploración libre del mismo en asuntos de aprendizaje como este, ya que, si se contempla la necesidad o intención de abordar la música por medio de la danza, es necesario reconocer el cuerpo, no solo como un “objeto técnico”, sino como un medio a través del cual se transmiten emociones, ideas y tradiciones en este caso.

-La danza al igual que la música, requiere de goce total, para que el aprendizaje resulte ser significativo y provechoso; de lo contrario, se convierte en tortura y en mal momento para quien está en ese proceso. En este caso y tratando de ser lo más objetiva posible, se llegó a ese punto del poco goce, aun cuando se sabía el tipo de conocimiento que se estaba abordando. No basta con que haya un interés previo por aprender o que se quiera llegar a una meta final. Es necesario, entender el aprendizaje dentro de un proceso gradual.

## **ENTRE LA MAZURKA Y LA POLKA: CLASE DE DANZAS DEL PACIFICO**

**(12 DE MARZO-2018)**

### **INTRODUCCIÓN:**

Con respecto a este taller, hay que hacer claridad, que ya se habían abordado los ritmos de mazurka y polka anteriormente. Pero en este caso, era importante repasarlos de manera constante, ya que ambos, eran de las danzas más complicadas, ya que poseen estructuras coreográficas fijas e interacción, no sólo con la pareja que corresponda, sino con el resto de grupo.

Para hacer referencia al rol de la autora del presente trabajo con este taller, se puede decir que hubo más afinidad, en el sentido que las estructuras coreográficas podían ser mejor asimiladas con estructuras rítmicas claras. Por ejemplo, en la mazurka, es importante el rol melódico del clarinete, para marcar la entrada de los bailarines y, por otro lado, la estructura rítmica tética de estos ritmos, permite mayor control del movimiento.

Por otro lado, aun cuando estos ritmos, carecen de la característica espontaneidad y sensualidad de ritmos como el abosao, estos son portadores de una tradición musical que permite entender los orígenes y la razón de ser de estos bailes, que han sido el producto de procesos de hibridación y mestizaje.

En este caso, no hubo tanta incomodidad con la corporalidad en cuanto a la confianza y espontaneidad; sin embargo, era un poco complicado interiorizar esquemas rítmicos percutidos, que son muy comunes en ritmos como la mazurka. Desde este punto, fue interesante encontrar este tipo de elementos, que a propósito de la enseñanza musical, podrían ser bien empleados como recurso de enseñanza de patrones rítmicos por medio del cuerpo y la danza.

### **A MANERA DE REFLEXIÓN:**

En este caso, las danzas de la mazurka y polka resultaron ser fáciles de asimilar para la autora desde el punto de vista musical, ya que hacían parte de algo común y conocido para ella: la música con métricas regulares. La vivencia musical instrumental para ella, se ha dado alrededor de piezas de música clásica para guitarra y muy poco de los repertorios abordados por ella, tienen métricas irregulares y características rítmicas asincopadas como es el caso del abosao.

Todo lo anterior, también supuso algo de desventajas, ya que la mecanización de la música pensada de manera tan estructurada, hacía que la coreografía se ejecutara de la misma manera; y aunque existieran unos pasos preestablecidos que no podían variarse, también era necesario que aflorara algo de esa alegría de los bailes afro

## BASE RÍTMICA DEL ABOSAO

(12 DE MARZO-2018)

### Ejercicio de percusión con los diferentes instrumentos

En este video, se aborda de manera grupal el ejercicio de abosao a través de todos los instrumentos (bombo macho y hembra, cununo macho y hembra y guasas), manteniendo la continuidad y fluidez en lo posible. La estudiante Ángela Rodríguez, inicia con el cununo hembra, el cual tiene una manera de tocar. De ahí en adelante, todos los estudiantes junto al profesor diego, se van uniendo a la base rítmica. Para llegar a ese ejercicio, se hizo asimilación del concepto rítmico, a través de palabras relacionadas a los patrones de cada instrumento. A continuación, se relaciona en la partitura, cada instrumento con su correspondiente en palabras:

Guasá

Cununo macho 1  
Por qué Por qué Por qué Por qué Por qué Por qué Por qué Por qué

Cununo hembra 2  
Pa pa con yu ca Pa pa con yu ca Pa pa con yu ca Pa pa con yu ca

Bombo macho 1  
Pa pa con yu ca Pa pa con yu ca Pa pa con yu ca Pa pa con yu ca

Bombo hembra 2  
Bom bo sue na Bom bo sue na Bom bo sue na sue na sue na

Ilustración 20: Roles instrumentales en el abosao

**Cununo hembra y bombo macho:** *pa-pa-con yu-ca, pa-pa-con yu-ca.*

**Cununo macho:** *por qué-por qué.*

**Bombo hembra:** *bom-bo sue-na/ bom-bo sue-na/ bom-bo sue-na/ sue-na sue-na*

## **Ejercicio de percusión vocal**

En esta parte de la clase, se busca la apropiación de la base rítmica del abosao, a partir de los patrones anteriormente vistos en los siguientes instrumentos: marimba, bombo macho y hembra, cununo macho y hembra y guasa. El rol de todos estos instrumentos es asumido por los estudiantes, cada uno con unas palabras rítmicas, anteriormente tratadas, más las de marimba, elemento visto en la sesión 1.

Se utilizan vocablos que se relacionan con el rol de cada instrumento de la siguiente manera:

### **MARIMBA**

Bordón: “Come pintón”

Repicador: “Cómo suena la marimba”

Bombo hembra: Papa con yuca

Bombo macho: Bombo suena

Cununo hembra: Por qué

Cununo macho: Papá con yuca

Además, en este ejercicio, se proponen alternativas de ejecución, a partir de ejemplos previamente vistos sobre el mismo ritmo. Variaciones en ritmo de Bambuco viejo, Patacoré y currulao. A continuación, algunas consideraciones, vistas de manera previa:

“Y eso fue lo que hizo Teófilo Potes según el documental que vieron: que plasmó lo que es el currulao en el pacífico. Y según autores por ejemplo como Guillermo Abadía, dice que el currulao es el ritmo predominante de todo el pacífico. Pero cuando vamos a estudiar a fondo, por ejemplo, en zonas como el Chocó no se baila el currulao. Entonces, no se puede generalizar un ritmo en toda la región. Inclusive, currulao se le denomina solamente en Buenaventura y un pedazo del Valle del Cauca. Y hablaba en el documental uno de los antropólogos, que el escudo del Valle del Cauca (la mitad) hace referencia a Buenaventura, como ente principal de economía del pacífico”.

“Entonces, Teófilo Potes hizo un hecho folclórico con un lenguaje tradicional. O sea, cogió de la tradición, de sus vivencias, de las vivencias de los pueblos, aspectos importantes para crear una coreografía”

“Entonces, se le llama bambuco viejo a las partes de Nariño y el Cauca y en Buenaventura le dicen Currulao. Entonces, vamos a bailar la danza x, ritmo bambuco viejo. Puede que sea el mismo currulao, musicalmente para el oído normal suena igual; un currulao y un bambuco viejo suena igual. Tienen unas características en la voz, en la marimba y en uno de los bombos que los hacen diferentes al otro. Entonces bambuco viejo, es bailar un bambuco de forma espontánea sin necesidad de una coreografía: vamos a bailar un bambuco viejo y salen los músicos y van tocando y sale cualquier persona que está sentada en una reunión y bailan con otros (en Nariño y el Cauca). En Buenaventura es donde se implementan coreografías como tal, que se llama currulao. El bambuco viejo es un “poquito” más lento. El currulao acelera el paso; recuerden que Buenaventura es la capital de Colombia a nivel económico, porque por ahí llega mucha mercancía y por ahí llega mucha música. Entonces esos epicentros, hacen que la música acelere un “poquito”.

“El bambuco viejo en la voz, empieza con estrofa de una vez, mientras que en el currulao empieza con vocablos. ¿Qué son vocablos?, cuando dicen: aio io io... u... ee...), estoy diciendo vocales; esos vocablos son característicos del currulao. Cuando ustedes escuchen que una canción empieza con vocablos, es de Buenaventura fijo, es un currulao. Cuando no empieza con vocablos, sino que empieza... ¡anoche salí a tu casa, anoche salí a tu casa!, es un bambuco viejo. Lo que pasa es que aquí en Bogotá y en Cali, han cogido todo y lo mezclan: entonces todo lo que suena a seis es currulao y todo lo que suena a cuatro es bunde, pero entonces hay que analizar un poco más a fondo, qué está tocando qué está cantando, qué está diciendo. Y eso tienen unos patrones rítmicos, que hemos visto durante este primer mes (...) ¿Cuáles son los instrumentos del pacífico sur?, pregunta a los estudiantes.

Visto de esta manera, para poder abordar el ejercicio vocal rítmico de manera práctica, hubo necesidad de abordar primero el contexto que rodea a las músicas del pacífico. Primero, ubicando a los estudiantes con un referente desde la tradición y el folclor: Teófilo Potes.<sup>60</sup> A partir de allí y su conocimiento musical y de tradición, empieza a ubicar los contextos a través de los cuales se puede desenvolver un mismo patrón rítmico, sus diferencias y sus particularidades.

---

<sup>60</sup> Para consultar sobre el maestro Teófilo Potes, ver: <http://historiapersonajesafro.blogspot.com/2010/09/teofilo-roberto-potes-1917-1975.html>

## **ANÁLISIS REFLEXIVO DESDE ÓPTICA PEDAGÓGICA**

### **ESTRATEGIAS DE ENSEÑANZA**

Las estrategias enseñanza aplicadas, se relacionan con el uso de la imitación, así como la apropiación corporal a través de la voz, asumiéndola como un instrumento musical más

### **ROL DEL PROFESOR**

El profesor se asume como un mediador en este proceso, ya que, aunque ha dado indicaciones, permite que la interacción entre estudiantes se dé por sí sola. También incluye la importancia de diferenciar entre ritmos dependiendo del contexto en donde estos se toquen, de manera que ellos los puedan entender y poner en práctica.

### **RECURSOS DIDÁCTICOS**

El uso de la onomatopeya para relacionarla con roles de instrumentos de percusión, resulta de gran significado para la asimilación del aprendizaje instrumental a través de la voz, que, al fin y al cabo, hace parte de la corporalidad. Aun cuando son onomatopeyas las que se dicen, también tienen cierto toque melódico que hace que se diferencien sonoramente unas de otras. Se puede considerar como un recurso didáctico, la ubicación de los mismos golpes percutidos en distintas variaciones del ritmo: bambuco viejo, currulao y patacoré.

## PROCESOS DE APRENDIZAJE:

En este punto, se puede hacer una comparación de los procesos para aprender el bordón en la marimba de cada uno de los cuatro estudiantes. Esto se puede hacer, a partir de una tabla comparativa:

Tabla 18. Tabla de procesos de aprendizaje

ITEMS ESTUDIANTES	PROCESO DE APRENDIZAJE	RELACIONES INTERPERSONALES
<b>ÁNGELA RODRIGUEZ</b>	Ella en este punto como en anteriores ocasiones, se muestra bastante participativa, asumiendo su rol instrumental vocal del bombo (bombo suena). A lo largo del proceso, fue de las estudiantes más constantes y receptivas, ya que su interés por aprender, la mantuvo en el taller de música e incluso, en el taller de danza.	En todos estos casos, se presenta unas elaciones, basadas en el respeto y la colaboración entre compañeros y de profesor a estudiantes.  El hecho de ser un espacio abierto a persona con o sin conocimientos musicales previos, permite la apertura a nuevos recursos de enseñanza, que facilitan el aprendizaje de manera tranquila y efectiva para cada estudiante.
<b>CAROLINA BENAVIDES</b>	Carolina tuvo permanencia durante el proceso, lo cual le permitió adaptarse y apropiar conceptos de la música del pacífico. Siempre se le vio motivada e interesada en cada una de las clases	
<b>RAUL PEÑALOZA</b>	El estudiante no asiste a esta sesión.	
<b>DIANA PEDRAZA</b>	En este caso, la autora de este proyecto, observando y viviendo esta actividad, se permitió sorprender y pensar en cómo un recurso de estos, podría ser útil en su labor como docente de música. Si bien se sabe que el uso de onomatopeyas y vocablos es comúnmente usado en la enseñanza de canciones, no se había contemplado por ella en el ensamble vocal instrumental en clase, con el fin de interiorizar los roles instrumentales.	

## CONCLUSIONES

A lo largo de este proceso de investigación y vivencia de los talleres de músicas y danzas del pacífico de la Universidad Pedagógica Nacional, se han confrontado los conocimientos recibidos durante el proceso de formación en la Licenciatura en Música con respecto a la experiencia musical y pedagógica dentro de los talleres. Se resalta como se dijo en un principio, que la finalidad de este trabajo era netamente descriptiva, en cuanto a la caracterización de eventos pedagógicos y musicales bajo unas categorías específicas. En este caso, vale la pena resaltar:

-La inmersión como participante y observadora de los talleres, trajo consigo una serie de aprendizajes de tipo técnico y teórico, pero también de tipo personal. Es decir, que hubo la posibilidad de dejarse sorprender por el saber musical y dancístico y cómo podía empezar a ser pensado de manera conjunta y reflexiva.

-Hubo encuentros, pero también desencuentros, ya que, si bien la intención era poder estar más presente en los talleres de danza, por ejemplo, no se logró culminar, por causas de asimilación y confrontación. Muchas veces, el ser músico y pensarse de igual manera como bailarín, crea choques entre los dos saberes, ya que la danza, como arte corporal neto, choca con la racionalidad de la música que se porta en la mayoría de ocasiones. Sin embargo, aquellos desencuentros, se pueden aprovechar de manera positiva, en cuanto queda la posibilidad de retomar de manera más tranquila y consciente procesos de formación en la danza, que permitan la mejor comprensión complementaria a la música.

-Visto desde la perspectiva pedagógica, los conocimientos abordados en cada uno de los talleres (tanto de música como de danza), aportan herramientas de aprendizaje posibles para otro tipo de músicas tradicionales en espacios de bienestar de otras universidades, como para instituciones escolares. Si bien el panorama presentado en este proyecto es muy global, pretende presentar posibilidades en cuanto a recursos musicales de enseñanza y dejar la inquietud a quien acceda a este documento, el cómo podría poner en práctica esto en otros escenarios. Por tal motivo, la inquietud por indagar en este proyecto, no sólo queda para quienes lo deseen abordar, además la autora de este texto, aprovechará este proyecto y lo desarrollará de manera más profunda en posteriores investigaciones.

-Un factor importante en cualquier proceso de enseñanza, está relacionado con las relaciones interpersonales entre los miembros de un escenario educativo y en este caso, los profesores Diego y Luz Stella, proponen ambientes amenos y cálidos, donde no existen jerarquías tan marcadas y la opinión e ideas de cada estudiante, cuentan de manera valiosa. Por tal razón cabe resaltar la buena disposición de la autora de este proyecto para poder aprender y observar los procesos en cada una de las sesiones vividas.

-El uso de los recursos observados durante las sesiones, podría facilitar la consciencia en el estudiante sobre su cuerpo, convirtiéndolo en protagonista dentro de su proceso de aprendizaje musical. Tales recursos, se pueden observar, tanto en los talleres de música, como en los talleres de danza, o en la síntesis de ambos, ya que el cuerpo es indispensable en ambos escenarios, teniendo en cuenta los antecedentes históricos y de formación musical y dancística en el departamento del Chocó.

-Es evidente, que la actividad musical puede involucrar de manera integral la danza, el cuerpo, la lectura de contexto y las relaciones intrapersonales e interpersonales. Lo anterior, con base a la experiencia personal de la autora de este trabajo. No se pretende imponer de manera arbitraria esta premisa, pero se esperarían este tipo de inquietudes y reflexiones en estudiantes en formación de música y en especial, de pedagogía musical.

-Otro descubrimiento interesante, es que al haber bailado los géneros musicales mazurka y polka previamente y luego al haber sido tocados en una presentación acompañando al grupo de danzas, se concluye, que brinda la posibilidad de conectar de manera más consciente con la interpretación musical que, desde la perspectiva de algunos músicos, se convierte en algo muy mecánico y sin emoción.

-Hay que considerar el rol de los maestros de músicas y danzas del pacífico, especialmente de Diego Lozano, en este sentido: si bien ellos no son nativos del departamento del Chocó, ellos por medio de las enseñanzas de tradición y folclor de la danza por parte de su padre (Donaldo Lozano Mena), recibieron de primera mano sus conocimientos, que fueron forjados a lo largo de su vida en su tierra natal. En ese caso, ellos aplican todo ese saber en contextos urbanos y sumado a ello, su conocimiento como egresados de la Licenciatura en Música de la UPN.

-Las estrategias de enseñanza, son vistas desde elementos de observación que, aunque breves, pueden brindar al observador recursos y derivar conclusiones sobre qué de esos recursos podría implementar en su quehacer docente.

-Se describen las estrategias a lo largo del proceso, pero existen varias maneras de referirse a ellas. Una de las maneras, es el relato de los hechos ocurridos tal como fueron y por otro lado, la reflexión plasmada de lo vivenciado. En este sentido, se utilizan herramientas como el autorrelato, que es un medio para plasmar experiencias vividas a lo largo de un proceso. En ese sentido, se puede resaltar estas reflexiones a partir del aprendizaje significativo, que permite la comprensión de conocimientos nuevos a partir de saberes y motivaciones previas

La esencia del proceso de aprendizaje significativo está, por lo tanto, en la relación no arbitraria y sustantiva de ideas simbólicamente expresadas con algún aspecto relevante de la estructura de conocimiento del sujeto, esto es, con algún concepto o proposición que ya le es significativo y adecuado para interactuar con la nueva información. De esta interacción emergen, para el aprendiz, los significados de los materiales potencialmente significativos (o sea, suficientemente no arbitrarios y relacionables de manera no-arbitraria y sustantiva a su estructura cognitiva). En esta interacción es, también, en la que el conocimiento previo se modifica por la adquisición de nuevos significados. (Moreira, p. 2)

-Se recurre a la observación situada de algunas personas de los talleres de música y luego, se aborda de manera global, refiriendo a procesos de ensamble. Se realizan descripciones del desenvolvimiento y la reacción de cada estudiante y de la relación del grupo por medio del ensamble musical. Estas descripciones, permiten un análisis comparativo de los procesos y aunque no realizados con todos los miembros de los talleres, ubican

-Se relacionan los conceptos musicales mencionados en el apartado de Elementos musicales con algunas temáticas vistas en clase. Si bien la importancia de este trabajo no era destacar el aprendizaje por medio de grafías musicales y análisis formal y estructural, se relacionan estos aspectos, con el fin de abstraer información experimentada para luego darle un apoyo teórico.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arango, A. M. (Enero-Junio de 2008). Espacios de educación musical en Quibdó. *Revista Colombiana de Antropología*, 44(1), 157-189.
- Cano, P. A. (2009). *Cantaoras de Memoria: Mujeres y prácticas sonoras del Pacífico sur colombiano en Cali desde finales de los años 80*. Obtenido de <http://www.saebogota.unal.edu.co>
- Córdoba Gutiérrez, C. A. (2012). Arrullo del pacífico colombiano un fenómeno cultural, espiritual, musical, y social. *Pensamiento, palabra y obra* (7), 1-14.
- Delgadillo Molano, J. A. (Enero-Julio de 2012). A la maestra Delia Zapata Olivella. *Comunicación, Cultura y Política*, 2(2), 87-97.
- Díaz Barriga Arceo, F. (2003). Cognición situada y estrategias para el aprendizaje significativo. 5(2), 1-13.
- Fuertes Guevara, P. (2016). Prácticas dancísticas: Representaciones de la cuestión afrocolombiana en dos medios regionales colombianos. *Comunicación y Ciudadanía.*, 8, 44-53.
- Jiménez, O. (2010) Ronda que ronda la ronda. Panamericana Editorial.
- La Rotta, E. L. (2010). Desentrañando la lógica interna del Constructivismo Social de Vigotski. (*Pensamiento*), (*palabra*) y *obra* (4), 76-89.
- Lambuley Alférez, N. (2002). Análisis y sistematización de músicas populares colombianas y latinoamericanas. Herramientas para la investigación, construcción de espacios académicos y procesos de creación e interpretación fundamentados en el trabajo con músicas populares regionales. *México, D.F.*, (págs. 1-8).
- Lozano Castiblanco, D. (2011). LOS RITMOS CORTESANOS DEL DEPARTAMENTO DEL CHOCÓ, Una mirada a su folclore. Recuperado de: [http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/monografia\\_los\\_ritmos\\_cortesianos\\_d\\_el\\_choco\\_-\\_diego\\_lozano.pdf](http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/monografia_los_ritmos_cortesianos_d_el_choco_-_diego_lozano.pdf)

Larrinaga Zugadi, J. (2007). Folklore y educación: hacia una nueva metodología. *Jentilbaratz: cuadernos de folklore* (9), págs. 361-374.

Latorre, A. (2005). La investigación-acción: conocer y cambiar la práctica educativa profesional del profesorado. Barcelona: Ed. Graó [recuperado de: <https://www.uv.mx/rmipe/files/2016/08/La-investigacion-accion-Conocer-y-cambiar-la-practica-educativa.pdf>].

Meneses Cabrera, T.; Cardozo Cardona, J. (2014). La Etnografía: una posibilidad metodológica para la investigación en cibercultura. *Revista Encuentros, Universidad Autónoma del Caribe*, 12 (2) ,pp. 93-103.

Moreira, M. A. (1997). Aprendizaje significativo: un concepto subyacente. *Actas del encuentro internacional sobre el aprendizaje significativo*, 19, 44.

Pacheco, M. (2005) Descripción analítica, musical y social del género alabao. Proyecto de grado para optar al título de Licenciatura en Música. Bogotá, D.C

Ramos Delgado, D. (Enero-Junio de 2013). ¿QUÉ SON LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COMUNITARIAS? ALGUNAS REFLEXIONES PRÁCTICAS Y TEÓRICAS EN TORNO A LA CONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTO. *Pensamiento, Palabra y Obra*, 9, 116-133.

Rengifo Carpintero, J. (2018). EL CANTO COMO MECANISMO DE REPARACIÓN EN LAS COMUNIDADES NEGRAS, VÍCTIMAS DE LA VIOLENCIA, DEL PACÍDICO COLOMBIANO: Entretejiéndose con el Grupo Integración Pacífico. *Antropología Experimental*, 18(10), 151-164. Obtenido de <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>

Rusinek, G. (. -1. (2004). Aprendizaje musical significativo. *Revista electrónica complutense de investigación en educación musical*, 1(5), 1-16.

Valencia, L. (2010). *Una Mirada a las Afromúsicas del Pacífico Norte Colombiano*. Colombia.

Valencia, L. (2009). *Al son que me toquen canto y bailo. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Velásquez Cuartas, M. (2011). Construcción de lo femenino y lo masculino en la educación musical de Quibdó-Chocó, Colombia. *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani*, (págs. 1-17). Buenos Aires.

## CIBERGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA

<http://www.danzaenred.com>

Arango Melo, A. (11 de Octubre de 2016). *www.youtube.com*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=KO7wMmQKxYw&list=PLPavTEzIco8JzSsrRNnPT07VLAWZwktJo&index=2&t=1s>

France Musique. (9 de Octubre de 2015). *www.youtube.com*. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_YACqZzHmg8](https://www.youtube.com/watch?v=_YACqZzHmg8)

Grupo Bahía. (25 de Marzo de 2015). *www.youtube.com*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=L7JDrUTobUg>

Universidad Pedagógica Nacional. (9 de Octubre de 2017). *www.youtube.com*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=66loVNHFL2w>

Velo qué bonito

Versión 1: Grupo Bahía

<https://youtu.be/L7JDrUTobUg>

Versión 2. Grupo Institucional de Marimba y Chirimía de la Universidad Nacional:

<https://youtu.be/AzVG7xT9eKk>

Versión 3. Perla del pacífico (Tumaco):

<https://youtu.be/IfJfXeDICJg>

Versión 4. Songo sorongo agrupación folclórica:

<https://youtu.be/7gUjFf3QozI>

Versión 5. Totó la Momposina:

<https://youtu.be/2srgXBIhVww>

El florón

Versión 1: Canto alegre:

<https://www.youtube.com/watch?v=zNiamBiZDao>

Versión 2: Clausura de Toca la Marimba de Chonta 2017

<https://www.youtube.com/watch?v=9dxbUpxoNd4>

Cocorobé:

Versión 1: COCOROBE Sonora Boteritos

<https://www.youtube.com/watch?v=pz1m2rKp5u4>

Versión 2:

<https://www.youtube.com/watch?v=CXRaSTThnQw>

Guitarra desbaratada:

Versión 1: Peregoyo / Discos Fuentes

<https://www.youtube.com/watch?v=51w4BIGk01w>

Barujo y la pelotera:

Versión 1: Leonor González Mina

<https://www.youtube.com/watch?v=k5i5ID1Ylpg>

Versión 2: VORTEA - Grupo de danzas del litoral pacífico UPN

<https://www.youtube.com/watch?v=fuJSnmjl860&t=16s>

Mazurka y polka chocona:

SON DE MI TIERRA - Polka Chocoana

<https://www.youtube.com/watch?v=H41AJQ6v5V8>

Danza Afro Upn- Imaginarios Culturales II

<https://www.youtube.com/watch?v=ESFfRfRQcXY>

## ANEXOS

### ANEXO 1: ENTREVISTA DIEGO LOZANO

**Miércoles 8 de agosto de 2018.**

“Mi nombre es Diego Armando Lozano Castiblanco, soy licenciado en Música de la Universidad Pedagógica con énfasis en dirección de conjuntos instrumentales. Inicié mis estudios en la fundación Batuta y alternaba mis estudios de música clásica con música folclórica junto a mi padre Donaldo Lozano, quien desde el 2000 hasta el 2017 fue mi maestro y a él le aprendí las músicas tradiciones del litoral pacífico. Con él trabajé durante 11 años, siendo su músico y su director musical”.

“He sido profesor de colegio desde que estaba en once, o sea año 2005; empecé a trabajar en colegios, posteriormente en fundaciones afrocolombianas. Director de banda sinfónica del municipio de Tabio, Cundinamarca, Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, he sido director de la chirimía de la universidad Nacional, de la Universidad Pedagógica Nacional, de la Universidad La Gran Colombia (director de orquesta tropical), Universidad Santo Tomás”.

“Actualmente me desempeño como docente de Apreciación Compara de la Universidad de La Salle, soy docente de cátedra de La Universidad Distrital Francisco José de Caldas en el programa de arte danzario de la facultad de artes ASAB: en esta universidad dicto materias de músicas del pacífico, música, sonido, cuerpo y corporalidad y en la Universidad Pedagógica soy el director de la chirimía. Director de la chirimía Oro y Plata”.

“Este año estoy representando a Bogotá y a la comunidad chocoana en el Festival Petronio Álvarez, que se realizará entre el 15 y el 20 de agosto en la ciudad de Cali, con el grupo “Bareque Stars”.

#### **¿Cómo fueron sus procesos de aprendizaje de las músicas del pacífico?**

“Mis procesos en formación de las músicas del pacífico, básicamente fue de forma empírica. Mi padre, el maestro Donaldo Lozano Mena, me tarareaba las melodías chocoanas y yo en flauta dulce las sacaba a oído, anotaba las letras “las palabritas” de las notas, o sea (do, re, mi, fa, sol, la, si, do) y luego cuando empecé a estudiar clarinete, las empecé a pasar de flauta a clarinete; en cuanto a

lo melódico. En cuanto a lo de percusión, también aprendí los principales golpes chocoanos con él y observando también músicos chocoanos en Bogotá”

**¿Qué diálogos ha establecido entre las músicas del pacífico y su formación académica musical?**

“Luego de ese proceso de aprendizaje empírico (porque mi papá no sabía leer partituras); él era folclorista de danza. Yo empecé a hacer mis primeras partituras para mí de las músicas tradicionales, cuando empecé a aprender a escribir música, empecé a sistematizar algunas partituras. Entonces, empecé ahí, como a fusionar lo académico con lo tradicional”

“La música del pacífico, como segundo punto, es un dialogo que he establecido desde el inicio, en cuanto a la sistematización de las experiencias adquiridas de forma oral de mi padre; empecé a sistematizarlas y posteriormente interpretarlas con él, en reuniones familiares y en los acompañamientos de sus grupos de danza. Ahí inicié esos procesos de formación, la creación de la chirimía Oro y Plata (mientras yo estaba en once), también me ayudo a enriquecer mi formación académica musical, que conllevó también para la tesis de grado y todos los trabajos académicos que pedían en la universidad, los hacía con base en las músicas tradicionales del Litoral Pacífico”

**¿Qué importancia juega el contexto en las músicas del pacífico?**

“Uno debe aprender los contextos de las músicas que uno está interpretando: saber su ubicación geográfica, su contexto sociocultural, político y formativo, para poder uno lograr interpretar adecuadamente las músicas de cierto sector, de cierta tradición oral e inclusive, de cierta época, si hablamos de música clásica. Entonces, uno debe saber los estilos de composición, uno debe saber cómo se construyeron las canciones y repertorios tradicionales, para poderse acercar a una interpretación adecuada de las músicas colombianas”

“Por ello, es indispensable conocer todo lo que rodea tradicionalmente, culturalmente, un estilo musical y en este caso, el estilo de las músicas del pacífico, pues no nací en la región; me crié en Bogotá, nací en Bogotá, con la diferencia que me crié con un folclorista, o sea que tenía un pedazo de la región en mi casa y así fue que me forme en mi contexto familiar y posteriormente en el contexto laboral”

**¿Qué conceptos musicales se pueden adquirir cuando se trabaja la música junto a la danza?**

“Bueno, conceptos musicales para entender la música para un bailarín, básicamente son métricas, pulso, ritmo, coordinación, ensamble, frases, semifrases, un motivo, lo que es una repetición, saber contar, si una métrica es a 3/4, a 4/4, a 2/2 o a 6/8, porque de por si el bailarín no sabe contar; ellos bailan y no saben que están haciendo musicalmente. Saber cuándo los cambios melódicos se realizan para finalizar una frase, cuándo es una improvisación, cuándo es una estrofa, un coro. O sea que los bailarines también deben saber la forma musical para la interpretación de la danza”

“Ahora, la relación música-danza, debe ir de la mano y esa es como la labor que hago como músico, como ex bailarín, para poder entender los movimientos y la expresión corporal desde las músicas que se interpretan. Es claro, que sin música no hay danza y sin danza no hay música, o que surgió primero, si la danza o la música; son dos artes que van de la mano. Por ello hay que saber conceptos básicos de música y conceptos básicos de la danza”

### **¿Cómo cree que afecta la inmersión de músicas del pacífico en contextos escolares?**

La inmersión de las músicas del pacífico en los contextos escolares, son muy nulos, si hablamos de ámbito escolar, de colegio son nulos, porque la música tradicional no se trabaja en colegios o no está inmerso en las clases de música en los colegios. Mientras que en la educación no formal ya sean niños, adolescentes o adultos, ya se empieza a ver un poco ensambles de músicas del pacífico (mal hechos) porque los docentes de música no consultan los patrones básicos para hacer un ensamble, entonces ya están empezando a hacer las cosas, pero las están haciendo mal. Por eso hay que investigar, para poder montar y construir o crear”

“Y si lo hablamos a nivel universitario, como educación formal, tampoco existe una cátedra de música del pacífico en universidades donde su carrera sea música, no la hay, donde la carrera sea danza, solamente lo hay en la facultad de artes ASAB en el programa de arte danzario, donde yo soy profesor de instrumento y canto de la región pacífico y danza tradicional colombiana de la región pacífico.

En educación no formal universitaria, o sea cursos de extensión de bienestar, existe el taller de las músicas del pacífico en la Universidad Pedagógica Nacional, siendo pionero en Colombia en crear este espacio, donde se enseñan las músicas del litoral. Existen otros espacios, donde hay grupos de música del pacífico, pero no con procesos de formación sino, con contratación de músicos o involucrando músicos de facultad de música en los grupos de extensión como lo son la chirimía

de la Universidad Nacional, la chirimía de la Universidad Distrital, la chirimía de la Universidad Tecnológica del Chocó u otras universidades a nivel nacional. Pero la única que tiene procesos de formación en músicas del pacífico es la Universidad Pedagógica a nivel no formal. A nivel de especialización o maestría, existe la maestría en Músicas Colombianas en la Universidad El Bosque, pero no sé si dicten cátedra de músicas del pacífico, pero lo que he visto es que existen talleres trayendo músicos de región”

“Por ello, la inmersión de músicas del pacífico es muy poca y hay que incentivar desde la cátedra de estudios afrocolombianos del Ministerio de Educación; la cátedra de músicas afrocolombianas en procesos escolares de preescolar, primaria, bachillerato, universitario y especialización maestría. Es importante, que en las carreras de música y en los procesos escolares, estén las cátedras de músicas del pacífico y músicas colombianas”

**¿Existe relación entre la música y la danza, en términos de comprensión de conceptos musicales? ¿Por qué?**

“La relación entre música y danza en términos de comprensión de conceptos musicales, existen, pero no son claros entre el bailarín, coreógrafo y músico. Mientras que el bailarín tiene conceptos erróneos sobre la música, el músico no entiende los conceptos que tiene en la cabeza el bailarín. Ejemplo: cuando el bailarín habla de 32 tiempos, ellos no están hablando en compases sino en pulsos, entonces ellos están hablando de 32 tiempos, cuando en música son 8 compases”

“En cuanto a métricas también hay muy difuso, que la danzas, que los profesores de danza bailarines entiendan las métricas y tengan claridad de los ritmos colombiano o latinoamericanos, en qué métricas están (si están en 4/4, 3/4, 2/4), cuáles son sus frases musicales, cuál es la forma musical de baile x, cuál es el ritmo predominante, porque puede ser ritmo de currulao, pero ellos no saben cuál es el ritmo de currulao y a qué métrica están. El músico también debe investigar sobre los bailes tradicionales para poder interpretar los ritmos. Entonces no hay una claridad entre la relación música danza”

“Otros conceptos musicales que los profesionales en danza deben conocer y que no lo tienen claro son las tímbricas de los instrumentos, las organologías instrumentales, los instrumentos musicales (sus alturas) y sonidos (duración de un sonido) no lo tienen claro, no tienen claro que es una coordinación, qué una disociación, qué es un pulso, qué es un compás, qué es una frase, qué es una

estrofa, qué es un coro, qué es una improvisación desde lo musical. Entonces, hacen falta capacitaciones en cuanto a la relación música-danza”

**¿Por qué es importante el reconocimiento de las habilidades corporales y dancísticas para el músico?**

“La importancia de las habilidades corporales para un músico son claves, para poder sentir lo que se está interpretando. Un músico debe saber cómo es el paso básico o cómo es el movimiento de un ritmo para poder sentir lo que se quiere transmitir por medio de la música. El músico debe saber llevar un ritmo corporal. Hay veces, hay músicos que pueden tocar maravillosamente, pero no tienen un ritmo. La parte escénica también es importante para un músico: la expresión, la respiración, la visión para poder expresar el estilo de composición musical”

“Ahora, conceptos que los músicos no tienen claro (corporales) son: la lateralidad, el espacio, los puntos de equilibrio, los niveles de altura (medios, bajos, piso), expresión, respiración, posición frente al instrumento musical, dinamismos y, sobre todo, relación música danza”

**¿Cómo ha sido su experiencia de enseñanza de músicas del pacífico en espacios universitarios y en espacios escolares?**

“Yo siempre he trabajado la música relacionada con la danza directamente, pues yo aprendí a bailar las músicas del pacífico, como una necesidad de poder sentir lo que estaba interpretando. Primero aprendí a tocar las músicas del pacífico, luego aprendí a bailar las músicas del pacífico, luego entendí la relación música danza y ya la expresión corporal con lo que estoy interpretando. Yo no he tenido ningún problema con esos procesos de enseñanza de músicas del pacífico, porque los relaciono siempre con los contextos y la relación música danza, con qué instrumento estoy bailando, con qué instrumento se mueve el pañuelo, con qué instrumento acentúo el pie derecho, con qué instrumento acentúo el pie izquierdo, la cadera, los hombros, etc.”

“La experiencia que he tenido durante estos siete años a nivel universitario de la enseñanza de músicas del pacífico, es una gran escuela de músicos profesionales, que saben de música y danza del litoral pacífico. Profesionales en otras áreas, que se acercaron al territorio por medio de las músicas y las danzas desde la capital. Las otras experiencias son, tener bailarines conscientes de

la relación que hay entre la música y la danza. Tener compañeros de trabajo, que entienden la música del pacífico como un proceso de mestizaje colombiano”

“Que, desde los talleres y las clases de música, se reconocen los trabajos artísticos de diferentes agrupaciones del país y que reconocen el trabajo que he realizado desde mi tesis hasta la actualidad; el trabajo de la chirimía Oro y Plata, el trabajo, mi monografía de los Ritmos Cortesanos del Chocó y mis metodologías de enseñanza para la interpretación adecuada de las músicas del pacífico”

“Para el reconocimiento de una zona que hasta ahora está saliendo a la luz desde lo artístico, y que desde hace años con mi padre lo veníamos trabajando (él, durante cincuenta años y yo durante trece años desde la chirimía Oro y Plata). También, las músicas del pacífico, las trabaje desde la música sinfónica en Tabio, Cundinamarca con la banda sinfónica, la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia. También en diferentes colegios haciendo pequeños ensambles de rondas del litoral pacífico. Entonces es un trabajo arduo, que ya lleva aproximadamente trece años, trabajando por las músicas del litoral pacífico”

### **¿En qué consiste la importancia del cuerpo, danza y música en las músicas del pacífico?**

“Bueno, la importancia del cuerpo, la danza y la música en las músicas del litoral pacífico son claves para entender la región. Los cuerpos de los negros de esta zona, son rítmicos en el momento de cantar, en el momento de jugar, en el momento de hacer una labor cotidiana, en el momento de hacer una acción de laboreo o actividad económica, me refiero a minería, pesca, agricultura, etc. Los cuerpos son musicales, los cuerpos son sonoros, los cuerpos son esencia”

“Los cuerpos negros al caminar son ritmo, al caminar son sabor, al caminar son una herencia africana que lo llevan consigo mismo, desde el nacimiento hasta su muerte. Por ello, ellos entonan, ellos son rítmicamente ricos, por ello ellos tienen una expresión corporal única y son reconocidos por estas corrientes artísticas”

### **ANEXOS DE LA ENTREVISTA**

“Cabe resaltar, que las comunidades negras no solamente son deporte, música y danza, sino que también son personas estudiadas, intelectuales, personas que se han preparado y han tenido que salir de sus territorios para capacitarse y para brindarle herramientas a su pueblo. Para reconocer

y hacer conocer sus tradiciones y su pueblo en capitales. Para poder luchar desde Bogotá, desde Medellín, Cali por el derecho de la mujer y el hombre negro. Esto es importante, porque la gente del común, gente “ignorante”, sólo piensa que el negro tiene sabor, que el negro sólo sirve para hacer deporte, música, danza e inclusive como personas fuertes para el trabajo. Pero no han pensado, que el negro es el que ha dado reconocimiento a nivel mundial de corrientes artísticas, filosóficas, educativas y sociales en todo el mundo. Y no sólo hablamos de las músicas del pacífico, sino las músicas afroamericanas, africanas.

## **ANEXO 2: CUESTIONARIOS**

Estos cuestionarios, fueron hechos a propósito del tema central de este proyecto: la danza y la música tradicional y su relación con el cuerpo. Se considera de relevancia relacionarlos, ya que muestran un panorama general, de la percepción de los estudiantes de música, en su mayoría de la Universidad Pedagógica Nacional. Se presenta en principio el cuestionario y enseguida las respuestas, comparada una por una entre los participantes, para así contrastar, diferenciar y visibilizar posiciones y puntos de vista respecto al tema.

### **CUESTIONARIO**

1. ¿Cómo fueron sus inicios de aprendizaje de la música?
2. ¿Qué diálogos se pueden establecer entre las músicas tradicionales y la formación académica musical?
3. ¿Qué importancia juega el contexto en la formación musical?
4. ¿Qué conceptos musicales se pueden adquirir cuando se trabaja la música junto a la danza?
5. ¿Cómo cree que afectaría la inmersión de músicas tradicionales en contextos escolares?
6. ¿Por qué es importante el reconocimiento de las habilidades corporales y dancísticas para el músico?
7. ¿Cómo ha sido su experiencia de enseñanza de músicas tradicionales (si la tiene) en espacios universitarios y en espacios escolares?
8. ¿En qué consiste la relación del cuerpo, danza y música?

## 1. ¿CÓMO FUERON SUS INICIOS DE APRENDIZAJE DE LA MÚSICA?

### **Sofía Calderón, Licenciada en Música:**

En la escuela primaria. En coros, tuna, banda marcial y danzas.

### **Maira Liseth Avellaneda Pabón, estudiante de Licenciatura en música de la UPN.:**

Inicie en el colegio.

### **Rodrigo Colorado Farfán, estudiante de Licenciatura en música de la UPN:**

En un curso, en la iglesia del barrio.

### **Roger Alexander Morales Rojas, Estudiante de Licenciatura en Música de la UPN:**

Aprendí en una iglesia cristiana, un profesor nos daba clases de batería.

### **Raúl David Peñaloza García. Licenciado en Música:**

Comencé a interesarme en la música cuando estaba en el colegio en primaria. Después aprendí un instrumento y la parte teórica, en academias de música y posteriormente en la Universidad.

### **Julián León Herrera:**

Influencia familiar.

### **Sergio Andrés Salcedo Daza Licenciado en música:**

Comencé a los 10 años, fue directo al instrumento, violín. La gramática se veía con el método de violín, el método Suzuki.

### **Andrey Alméciga. Estudiante Universidad Pedagógica Nacional:**

Inicie en la Banda Sinfónica de La Calera, recuerdo muy bien que como primera instancia nos realizaron un acercamiento a la música con canciones infantiles y una etapa de sensibilización, luego en un salón podíamos encontrar toda clase de instrumentos que conformaban en ese tiempo la banda y luego de escogerlo se empezaron capacitaciones y clases teóricas y prácticas.

**Cristian Lesmes Estudiante Universidad Pedagógica Nacional:**

Inicialmente empecé a los 15 años con una banda de rock en el colegio y tomé unos cursos de extensión en la Universidad Distrital.

**2. ¿QUÉ DIÁLOGOS SE PUEDEN ESTABLECER ENTRE LAS MÚSICAS TRADICIONALES Y LA FORMACIÓN ACADÉMICA MUSICAL?**

**Sofía:**

El reconocimiento de otras músicas no académicas como importantes dentro de la construcción de identidad musical. Además de emplear los conocimientos formales en música para la sistematización y estudio de estas músicas.

**Maira Liseth:**

Las músicas tradicionales deben ser fundamentales en la formación académica de cualquier músico, porque este debe reconocerse como partícipe de una cultura que lo ubica en el espacio-tiempo en el que se desarrolla, esto es crucial en el momento de interpretar cualquier pieza, conocer el contexto de la pieza y el del músico que la ejecuta enriquecerá el montaje.

**Rodrigo:**

La academia busca explicar la música tradicional por medio de la teoría, por ejemplo, identificar el compás, qué figuras usa, tonalidades o acordes, etc. Es una forma de tener un registro para luego enseñar, para involucrar otros músicos a que interpreten y no dejar atrás el contexto o razón social por la cual se hizo.

**Roger:**

Pienso que las músicas tradicionales y las de formación académica se enriquecen, cuando se combinan y se contrastan; las dos tienen elementos ricos en armonía, melodía y ritmo. Pienso que, si el músico se interesara en las 2, podría ser un músico más integral.

**Raúl:**

Considero que la formación musical académica debe tener un espacio el cual involucre la enseñanza de músicas tradicionales, con el fin de conocer, rescatar y desarrollar este tipo de manifestaciones, que se han transmitido en su mayoría por tradición oral, para así incorporarla en los procesos académicos.

**Julián:**

Las músicas tradicionales enriquecen el lenguaje musical, a través de la diversidad dentro de la academia; esta a su vez, consolida la escritura a través de una grafía musical que permite plasmarse a través del tiempo. Por ende, los diálogos para la construcción en ambos conceptos, pueden orientarse a la diversidad y la escritura.

**Sergio:**

Se pueden crear diálogos en todo sentido ya que se maneja el mismo lenguaje musical y por tradición histórica se emplea el mismo sistema musical, sistema tonal. Se pueden crear diálogos en sentido de entender entornos, seguro los compositores de formación académica entendieron su entorno como sucedió con Bartok, Ginastera o Luis A. Calvo.

**Andrey:**

En mi opinión la mayoría de músicas tradicionales son aprendidas y enseñadas empíricamente y dependiendo del contexto en el que se encuentre cada individuo, la relación que podríamos dar es tal vez entender teóricamente lo que se está realizando a la hora de tocar esta música ya que como se hace empíricamente o tal vez es interiorizada desde los inicios de los niños no tenemos tal vez las herramientas teóricas para organizar y entender lo que se está desarrollando.

**Cristian:**

Creo que es importante resaltar los procesos sociales, es decir, que la música académica o tradicional permiten conectar vidas, a pesar de lo diversas que puedan ser. Además, ver la música como un mismo lenguaje, pero con un discurso diferente.

### 3. ¿QUÉ IMPORTANCIA JUEGA EL CONTEXTO EN LA FORMACIÓN MUSICAL?

**Sofía:**

Es de gran importancia, ya que la formación musical de una persona está permeada por sus conocimientos, por lo que trae, lo que vive, sus necesidades y expectativas.

**Maira Liseth:**

Es vital, conocer la procedencia del músico nos da un punto de partida acerca de sus nociones musicales antes de iniciar una formación musical formal.

**Rodrigo:**

Hablando de músicas tradicionales, el contexto muestra el porqué de dicha expresión sonora, es otra forma de contar la historia, es dejar el recuerdo de aquel suceso o comportamiento para: primero, información de cultura general y segundo, cuando el estudiante sea profesional, involucre lo aprendido a su cotidianidad.

**Roger:**

Es saber interpretar el discurso musical que se está planteando, sin contexto no se podría interpretar o mostrar lo que se quiere compartir al público. Saber leer el contexto nos asegura tener una buena experiencia musical, esto nos permite una mejor sincronía entre el músico, el público y los estudiantes.

**Raúl:**

Teniendo en cuenta un país como Colombia donde hay diversidad de regiones, costumbres y músicas, considero que el contexto es muy importante en el momento de la formación musical, debido a que es el ambiente cultural y sonoro cercano e inmediato de la persona, lo cual permite que la persona reconozca el contexto sonoro como suyo y al mismo tiempo generaría esa apropiación y reconocimiento de esas músicas. Todo esto sin dejar de lado o cerrarles el espacio a las demás expresiones musicales del país y del mundo.

**Julián:**

Permite crear puntos de partida para la aplicación de metodologías inmersas en la enseñanza musical.

**Sergio:**

Se tiene que tener en cuenta en toda formación, recordando que cada sujeto en el salón de clase sea en el colegio, academia o universidad tienen una carga cultural y viven en una zona específica, pero creo que no tiene que ser una regla específica al enseñar más en un momento histórico en que el contexto es más globalizado.

**Andrey:**

Como lo decía anteriormente creo que el contexto influye totalmente en cada una de las personas que aprenden música de manera empírica o con una formación netamente formal, el contexto no solo afecta a la hora de que ellos interpreten la música sino que también afecta en el sentido que se le puede dar al arte, en contextos debe la música tener un papel importante como en otros no y es ahí donde se comienza a desarrollar una búsqueda constante y un sentido de pertenencia de aquello que se aprendió y que se ejecuta.

**Cristian:**

El contexto hace que un músico de una región tal se diferencie a otro de otra región o nacionalidad y a su vez enriquece la variedad estética, creativa y conceptual de la formación académica.

#### 4. ¿QUÉ CONCEPTOS MUSICALES SE PUEDEN ADQUIRIR CUANDO SE TRABAJA LA MÚSICA JUNTO A LA DANZA?

**Sofía:**

Depende a lo que se refiere con conceptos musicales, ¿Desde qué punto de vista? Desde el punto de vista del contexto, la danza en conjunto con la música puede contribuir a que el individuo apropie lo que escucha no solo a través de la apreciación del oír, sino del sentir a través del cuerpo. Por otro lado, los aspectos rítmicos de la música, se pueden potenciar y trabajar con mayor interiorización por medio de la danza, pues para algunas personas puede ser un aprendizaje más significativo y vivencial.

**Maira Liseth:**

Pulso y ritmo.

**Rodrigo:**

Que ambos grupos lleven un mismo pulso, tener en cuenta los acentos de la danza y si es posible, replicarlos en los instrumentos.

**Roger:**

Pulso, disociación, rítmica, expresividad en escena.

**Raúl:**

Pienso que principalmente conceptos rítmicos, aunque se pueden asociar otros elementos tales como pulso, acento, alturas y la expresividad.

**Julián:**

Ritmo, tiempo, acento, subdivisión, silencio.

**Sergio:**

No sé de danza, me queda difícil pensar una respuesta.

**Andrey:**

Algunos de los conceptos serian: ritmo, tiempo, acento, diferencia entre tiempos débiles y tiempos fuertes, dinámicas, métricas, contratiempo.

**Cristian:**

La conexión idónea, completa y más acertada que permite expresar sensaciones emisiones y vivencias por medio del cuerpo y la música.

### 5. ¿CÓMO CREE QUE AFECTARÍA LA INMERSIÓN DE MÚSICAS TRADICIONALES EN CONTEXTOS ESCOLARES?

**Sofia:**

Causaría un impacto positivo, ya que puede contribuir a la construcción de la memoria colectiva, al reconocimiento de diversas prácticas culturales como válidas y valiosas dentro de la multiculturalidad que se vive en el aula. Y, en suma, contribuye directamente a un flagelo que afecta actualmente la sociedad, y es el reconocimiento de lo propio, y el apropiarse de ello, dándole el lugar que merece y reconociendo el aporte que realiza a la construcción de la identidad de un territorio.

**Maira Liseth:**

Sería muy beneficioso para las futuras generaciones, ahondar en la tradición musical aportaría a la construcción de identidad y sentido de pertenencia por el lugar de origen de cada estudiante.

**Rodrigo:**

Las nuevas generaciones se interesan menos por lo que ocurrió, lo normal es rechazar este conocimiento, en muchos casos no se quiere aprender, habrá que desarrollar estrategias didácticas si se quiere enseñar esto.

**Roger:**

De manera positiva. Ganaríamos identidad, presentando las músicas tradicionales a las nuevas generaciones, conocerían nuestra historia y se apropiarían de nuestras músicas, tocando y sintiendo nuestro ADN latinoamericano.

**Raúl:**

En mi opinión considero que no afectaría, al contrario, pienso que estas músicas beneficiarían estos contextos escolares en aspectos como el reconocimiento y el desarrollo de sentido de pertenencia por estas músicas.

**Julián:**

Pueden resultar poco relevante si no existe una asociación con el diario vivir o experiencias significativas para el contexto escolar. Sin embargo, permite la apropiación de una idiosincrasia y el desarrollo por en sentido de pertenencia.

**Sergio:**

Creo que serviría en dar un reconocimiento a las músicas tradicionales y a un mayor conocimiento de lo local, un discurso musical más rico en ritmos.

**Andrey:**

Creo que afectaría de una forma muy positiva primero porque rescataría aquello que se ha perdido en el país y aquella música que lograba generar un mensaje positivo en aquellos receptores y en la parte musical podría decir que en nuestro país las músicas tradicionales tienen gran variedad y sus componentes teóricos y prácticos dan para que los que aprendan sobre esto mejoren sus aspectos cognitivos de atención y motricidad y sería un motor de cambio para cada uno de los niños.

**Cristian:**

En un ideal sería idóneo que en las escuelas se enseñara las músicas tradicionales, permitiendo conocer nuestras tradiciones musicales que es al final lo que nos identifica como colombianos.

## 6. ¿POR QUÉ ES IMPORTANTE EL RECONOCIMIENTO DE LAS HABILIDADES CORPORALES Y DANCÍSTICAS PARA EL MÚSICO?

### **Sofia:**

Es importante el trabajo del manejo corporal de una forma consciente y constante durante toda la formación del músico, ya que su cuerpo es también parte de su interpretación, y el instrumento musical idealmente debería ser una extensión de su cuerpo.

### **Maira Liseth:**

Porque el músico ignora la versatilidad de su cuerpo para sentir y expresar la música a través de él sin tener cerca su instrumento musical.

### **Rodrigo:**

Desarrolla distintas habilidades, por ejemplo, la coordinación, motricidades gruesa y fina, disociación

### **Roger:**

Los músicos tendríamos más seguridad en nosotros mismos y en el escenario, seríamos más expresivos y mejoraríamos en interpretación y en el sentir musical, refiriéndome al cuerpo.

### **Raúl:**

Considero que es importante, debido a que permite al músico generar mayor comprensión, expresividad y sensibilidad de lo que este aprendiendo o interpretando musicalmente.

### **Julián:**

Porque permite un sano desarrollo psicomotriz, además de vincular la música a una participación social interdisciplinar.

### **Sergio:**

Puede ser para la interpretación, la precaución de enfermedades musculares.

### **Andrey:**

Como conclusión la música que se interpreta por lo general se puede danzar, cuando los músicos tienen claridad de eso y toman como importante la parte de vivenciar aquello que tocan es mucho más fácil a la hora de interpretar y la música o se vuelve algo monótono si no algo que realmente se disfruta, por eso es importante reconocer aquello corporal a la hora de interpretar alguna obra.

**Cristian:**

Para trabajar y desarrollar la expresión y comunicación a la hora de interpretar un instrumento, así como para bailar y expresarlo por medio del cuerpo.

**7. ¿CÓMO HA SIDO SU EXPERIENCIA DE ENSEÑANZA DE MÚSICAS TRADICIONALES (SI LA TIENE) EN ESPACIOS UNIVERSITARIOS Y EN ESPACIOS ESCOLARES?**

**Sofia:**

En espacios escolares se recibe muy bien la música tradicional de las costas, que se relacionan con danzas que los estudiantes pueden acompañar, y responden con gran disposición al aprendizaje de instrumentos de personas. Pero, con ritmos de la región andina no he encontrado la misma aceptación, sobre todo en adolescentes, pues en su imaginario tienen que es música para abuelitos.

**Maira Liseth:**

En espacios escolares no tuve formación en músicas tradicionales, en la universidad eh aprendido sin ser haber cursado alguna clase formal.

**Rodrigo:**

En espacios de enseñanza, luego de tener enfocada la atención del grupo gracias al tiempo, es decir, de poco a poco, que tengan confianza y aprecio a conocer, he podido enseñar música tradicional. Al hablarles de la época de una manera alegre, usando palabras de ellos y contextos actuales como ejemplo, la música tradicional es reconocida e interpretada.

**Roger:**

Favorable, me enamoré de los tambores del pacífico y de la costa, y en clase los niños demuestran curiosidad por sus músicas.

**Raúl:**

La experiencia que he tenido, ha sido la mayoría con niños de primaria y considero que ha sido buena debido a que los niños a pesar de estar rodeados de la música comercial, siempre demuestran interés en el momento en que se les presenta alguna canción de tipo tradicional.

**Julián:**

Buena, sin embargo, se ha realizado como recurso para la enseñanza, y aun no, como eje temático.

**Sergio:**

Ha sido enriquecedor, conocer géneros musicales que tiene Colombia y lo que se ha hecho con ellos.

**Andrey:**

No he tenido la posibilidad.

**Cristian:**

Muy emotiva y bella, ya que permite relacionarme y conectarme con los estudiantes por medio de la canción tradicional, ya sea por el gusto de estos repertorios por parte de los estudiantes y ayuda para el desarrollo de la clase.

## **8. ¿EN QUE CONSISTE LA RELACIÓN DEL CUERPO, DANZA Y MÚSICA?**

**Sofia:**

No lo podría definir teóricamente, parece que la pregunta se plantea de esa forma. Pero en mi experiencia, considero que la relación tiene un eje muy fuerte en la relación del ritmo de la música y el cuerpo, los sentimientos de la música y el cómo expresarlos a través de movimientos corporales.

**Maira Liseth:**

Consiste en la percepción, vivencia y toma de conciencia de conceptos musicales a por medio del goce que produce bailar.

**Rodrigo:**

No tengo la respuesta exacta, pero basado en mi experiencia en la enseñanza de la música, el cuerpo y la danza son recursos didácticos para llegar a la comprensión de cierto género, por consiguiente, no dejo esto atrás, si hay necesidad de explicar una danza lo hago, ya que está basada en la música.

**Roger:**

En ser un artista más íntegro, las 3 nos permiten repensarnos como artistas teniendo en cuenta aspectos artísticos, los cuales nos ayudan a crecer.

**Raúl:**

Considero que la principal relación que se genera en estos tres elementos es la asociación de conceptos musicales y elementos expresivos a través del movimiento corporal o la danza.

**Julián:**

El entrevistado no respondió esta pregunta.

**Sergio:**

El entrevistado no respondió esta pregunta.

**Andrey:**

El cuerpo es una herramienta de trabajo en el que a veces no la desarrollamos sobre todo los músicos pero hemos entrado en una etapa donde estamos siendo concernientes a que en lo natural el niño aprende movimientos, gestos y todo tipo de acciones que requieran movimiento, es ahí donde la danza se hace presente y nos muestra como esquemas de canciones y melodías pueden interiorizarse y formar parte de nosotros para que se vuelva natural en aquellos que lo están aprendiendo para que luego a la hora de interpretar la música y observar la parte teórica sea más fácil la hora de la ejecución de aquellos ritmos que tal vez se nos pueden dificultar i solo lo hacemos teóricamente

**Cristian:**

En el ritmo, en el sentir, comunicar y exteriorizar más, concretamente en todos los fenómenos del ser humano y así permitir una comunicación con los demás.