



**FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA**

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

SUENALA, FLAUTA, CHARANGA, SALSA Y DECOLONIALIDAD

Presentado por la estudiante:

MÓNICA NATALY CONTRERAS

Cédula: 1026280065

Código: 2012175013

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- Es una investigación que cumple con sus objetivos desde su génesis hasta su fase final de sustentación.
- El trabajo evidencia un análisis profundo y sistemático en torno de las prácticas de enseñanza-aprendizaje e interpretación, en el que se demuestra conocimiento y compromiso por parte de la investigadora.
- Aporta al proceso de enseñanza-aprendizaje de las músicas Latinoamérica, llevando a la praxis las teorías decoloniales en la academia del siglo XXI.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	ALEJANDRO GAMBOA		4.8
Jurado 2 - lector	JAVIER RIVEROS		4.8
Asesor	ALFREDO ENRIQUE ARDILA		4.8

Nota final: (4.8) Cuatro punto ocho.

Dado en Bogotá D.C. a los catorce (16) días del mes de Noviembre de 2017.

“SUENALA”, FLAUTA, CHARANGA, SALSA Y DECOLONIALIDAD

MÓNICA NATALY CONTRERAS JURADO

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ, 2017**

“SUENALA”, FLAUTA, CHARANGA, SALSA Y DECOLONIALIDAD

**Trabajo de grado para optar al título de:
LICENCIADA EN MÚSICA**

**MÓNICA NATALY CONTRERAS JURADO
CÓDIGO: 2012175013**

**Director del trabajo:
ALFREDO ENRIQUE ARDILA VILLEGAS**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ, 2017**

DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a la familia Contreras Jurado, quienes han sido siempre mi apoyo incondicional y en especial a mi sobrina María Gabriela Rodríguez Contreras, quien con su alegría y ternura nos envía su amor desde el cielo.

A la Orquesta Latina, esperando que este trabajo aporte a la construcción de nuestra sonoridad y proyecciones musicales.

AGRADECIMIENTOS


Agradezco a Dios, a la creación por mi encuentro con la flauta travesa y con esta valiosa música: la salsa y la música de Cuba.

Al profesor Diego Villamizar quien ha sido mi apoyo y guía en el abordaje la música latina y en la flauta travesa.

Gracias maestro por su amor y entrega.

Agradezco a la Familia Contreras Jurado por todo el apoyo y fortaleza en todos los momentos de mi vida.

Agradezco a la Universidad Pedagógica Nacional, a la maestra Esperanza Londoño por abrirme y mostrarme el camino a nuevas perspectivas y al Maestro Alfredo Ardila, por su paciencia, por su ejemplo de disciplina y compromiso pero ante todo por ser polo a tierra y ayudarme a crecer.


 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Formación de Maestros</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	“SUÉNALA” FLAUTA, CHARANGA, SALSA Y DECOLONIALIDAD
Autor(es)	CONTRERAS JURADO MÓNICA NATALY
Director	VILLEGAS ARDILA ALFREDO ENRIQUE
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2017.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Decolonialidad, Pensamiento de frontera, Enseñanza-aprendizaje, Flauta traversa, Salsa, Charanga, Flautistas de la escena Bogotana, Improvisación, Propuesta didáctica.

2. Descripción
<p>En este trabajo, se presentan y analizan las formas de enseñanza-aprendizaje de la flauta traversa dentro de la academia y las presentadas desde las músicas populares (charanga y salsa) estableciendo un diálogo de saberes, con el fin de expandir la visión del quehacer de músicos y docentes. En el mismo sentido, reconocer “otras” maneras de enseñanza-aprendizaje de la flauta traversa, a partir de la experiencia de flautistas que interpretan salsa y/o charanga en Bogotá desde la perspectiva decolonial, con el fin de proponer una cartilla que sirva para el abordaje de la improvisación en las músicas mencionadas.</p>

3. Fuentes
<p>Revisión bibliográfica</p> <ul style="list-style-type: none"> • ACOSTA, L. (1982). <i>Música y descolonialidad</i>. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura. • CASTRO-GÓMEZ, (2007), <i>El giro de decolonial, Decolonizar la universidad, la hybis del punto cero y el dialogo de saberes</i>. Archivo recuperado digitalmente en: www.unsa.edu.ar/histocat/homoderna/grosfoguelcastrogomez.pdf, 07 de Septiembre del 2017 • QUINTERO, A (2009). <i>Cuerpo y cultura</i>. España: Iberoamericana y Vervuert. • RESTREPO, E. y ROJAS A. (2010). <i>Inflexión decolonial: Fuentes, conceptos y cuestionamientos</i>. Archivo digital recuperado en: www.ram-wan.net/restrepo/documentos/Inflexion.pdf consultado el 06 de Septiembre 2017 • ROY, M. (2003). <i>Músicas Cubanas</i>. Madrid: Akal Ediciones • ULLOA, A. (2008). <i>La salsa en discusión</i>. Cali: Universidad del Valle. <p>Revisión discográfica y videográfica</p> <p>Entrevistas semiestructuradas a flautistas</p> <p>Talleres a estudiantes de flauta de la Universidad Pedagógica Nacional.</p>

4. Contenidos
<p>Este documento inicia presentando los antecedentes bibliográficos, exponiendo la vigencia, la pertinencia y abortes de este estudio, así como, los objetivos que pretende solucionar, la problemática expuesta y la pregunta de investigación planteada. Posteriormente, en el capítulo 2 se presenta el marco teórico en cuanto a la perspectiva decolonial y sus vínculos con las formas de enseñanza-aprendizaje de la flauta traversa dentro de la universidad, para luego establecer diálogos con “otras” miradas como las de la música popular cubana, la</p>

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

charanga y la salsa. Para esto se realiza una indagación histórica, social y musical en lo referente a los intérpretes de la flauta, el rol de la misma dentro de los géneros como: el danzón, el son, el cha chacha, entre otros y su contextualización en la ciudad de Bogotá, desde los procesos de enseñanza-aprendizaje de los flautistas entrevistados que interpretan las músicas de la charanga y la salsa en la capital de Colombia.

Finalmente, teniendo en cuenta el panorama anterior en el capítulo 3 se presenta la parte práctica y pedagógica del trabajo, representada en el análisis de los contenidos, didácticas y metodologías de los flautistas de la escena capitalina, así como en la implementación de talleres de improvisación a estudiantes de flauta travesa de la licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional y en la construcción de un material didáctico para el acercamiento a los elementos básicos de la improvisación en los repertorios del formato de la charanga y el género de la salsa.

5. Metodología


La metodología de este trabajo es cualitativa exploratoria, con una fase histórica desde la revisión y recopilación bibliográfica tanto de la perspectiva decolonial como acerca de la música popular (formato de la charanga y el género de la salsa), una parte descriptiva e interpretativa, donde se realizaron entrevistas semiestructuradas a flautistas que interpretan estas músicas en la ciudad de Bogotá y una etapa de aplicación, en la cual se realizaron los talleres de improvisación y la construcción del material didáctico.

6. Conclusiones

A través de esta indagación, se pudo concluir que las formas de enseñanza-aprendizaje de la flauta travesa en la academia responden a la colonialidad del saber, en cuanto a que sus formas de composición siguen el paradigma racional (cánones musicales) y el repertorio utilizado es principalmente eurocentrado, respondiendo a la perspectiva de los clásicos "Música Clásica". Por otra parte, desde la música popular se pudo observar como desde sus líricas, su dimensión ritual y comunitaria, sus formas de interpretación derivadas del tambor y su composición abierta (improvisación) estas responden a maneras "otras" de hacer y entender la música.

Desde este entendimiento, se propuso un dialogo de saberes entre las formas académicas y populares, el cual permitió interpretar las formas de enseñanza-aprendizaje de algunos flautistas que interpretan las músicas del formato de la charanga y el género de la salsa, estableciendo que estos son de carácter autodidacta y empíricos; y que al pertenecer tanto a saberes académicos y saberes "otros" se consideran prácticas de frontera.

Finalmente desde los consejos de interpretación, didácticas, contenidos y metodologías de estudios de los flautistas de la escena bogotana y los talleres realizados a los estudiantes de flauta travesa, se propuso una cartilla para la aproximación a contenidos y conceptos básicos de la improvisación de las músicas mencionadas.

Elaborado por:	Contreras Jurado Mónica Nataly
Revisado por:	

Fecha de elaboración del Resumen:	21	11	2017
--	----	----	------

RESUMEN

La presente monografía describe y analiza las formas de enseñanza-aprendizaje de la flauta traversa dentro de la academia y las presentadas desde las músicas populares (Charanga y Salsa), estableciendo un diálogo de saberes entre ellos con el fin de expandir la visión del quehacer de músicos y docentes.

Para lo anterior, se tomaron los conceptos del grupo de investigación Modernidad/Colonialidad, especialmente los propuestos por Santiago Castro-Gómez (Colonialidad del Saber) y Walter Mignolo (Pensamiento de frontera y Paradigma “otro”) así como, los conceptos de la música popular cubana y caribe desarrollados por Leonardo Acosta, Ángel Quintero y Maya Roy.

Asimismo, esta indagación propone reconocer “otras” maneras de enseñanza-aprendizaje de la flauta traversa, a partir de la experiencia de flautistas que interpretan salsa y/o charanga en Bogotá, con el fin de realizar una cartilla que sirva para el abordaje de la improvisación en las músicas mencionadas.

Palabras Clave: Decolonialidad, Pensamiento de frontera, Enseñanza-aprendizaje, Flauta traversa, Salsa, Charanga, Flautistas de la escena Bogotana, Improvisación, Propuesta didáctica.

ABSTRACT

This monograph describes and analyzes the ways of teaching and learning of the transverse flute in the academy and those submitted from popular music (Charanga and Salsa), establishing a dialog of knowledge between them in order to expand the vision of musicians and teachers.

Therefore, the concepts were taken by the research group Modernity / Coloniality, especially the ideas proposed by Santiago Castro-Gómez (Coloniality of Knowledge) and Walter D. Mignolo (Border Thinking and "Other" Paradigm), as well as, the concepts of Cuban and Caribbean popular music developed by Leonardo Acosta, Angel Quintero and Maya Roy.

In the same way, this research proposes to recognize the "other" ways of teaching-learning of the transverse flute, based on the experience of flutists who play Salsa and/or Charanga in Bogota, in order to create a booklet that it be useful for the approach to improvisation in the mentioned music.

Key Words: Decoloniality, Border thinking, teaching-learning, Transverse flute, Salsa, Charanga, Bogota's flutists, Improvisation, Didactic proposal.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO 1	17
1.1. JUSTIFICACIÓN	17
1.2. ANTECEDENTES	19
1.3. PROBLEMÁTICA.....	22
1.4. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....	25
1.5. OBJETIVOS	26
OBJETIVO GENERAL.....	26
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	26
CAPÍTULO 2	27
MARCO TEÓRICO	27
2.1 ¿QUÉ ES LA MIRADA DECOLONIAL?	27
2.1.1 Colonialidad del saber	31
2.1.2 Colonialidad del saber dentro de la universidad (GENERAL).....	37
2.1.3 Paradigma otro y pensamiento fronterizo	45
2.2. LA MÚSICA POPULAR.....	51
2.2.1 Géneros musicales.....	61
2.2.2 La flauta en la música popular.....	70
2.3 LA SALSA EN EL CONTEXTO DE BOGOTÁ	88
2.3.1 FLAUTISTAS DE SALSA EN BOGOTÁ.....	95
CAPÍTULO 3	103
3.1 METODOLOGÍA.....	103
3.2. INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN	105
3.3 CARACTERIZACIÓN DE LA POBLACIÓN	106
3.5 PLANEAMIENTO E IMPLEMENTACIÓN DE TALLERES	114
3.5.1 Retroalimentación del trabajo realizado en los talleres y sus aportes para la propuesta didáctica.....	120
3.6. PROPUESTA DE MATERIAL DIDACTICO PARA EL ACERCAMIENTO A LA IMPROVISACIÓN EN LA MÚSICA DE LA CHARANGA Y LA SALSA.	122
CONCLUSIONES	151
BIBLIOGRAFÍA	156

FUENTES DE INTERNET	160
DISCOGRAFÍA	161
VIDEOGRAFÍA	162
ANEXOS	164
ANEXO 1: Entrevistas a flautistas de Bogotá (En DVD, formato MP3).....	164
ANEXO 1.1: Entrevista al flautista Diego Villamizar	164
ANEXO 1.2: Entrevista al flautista Germán Lozano.....	164
ANEXO 1.3: Entrevista la flautista Jacqueline Torres	164
ANEXO 1.4: Entrevista al flautista Edinson Velásquez.	164
ANEXO 1.5: Entrevista al flautista Carlos Pineda.....	164
ANEXO 2: Entrevista al sujetos involucrados en la Orquesta tropical de Universidad Pedagógica Nacional. (En DVD, formato MP3)	164
ANEXO 2.1 Entrevista a director de la orquesta profesor Javier Riveros.	164
ANEXO 2.2 Entrevista a Jonathan Villegas, Flautistas en formación, miembro de la Orquesta tropical de la Universidad Pedagógica Nacional.....	164
ANEXO 3. Talleres (En DVD, formato MP4)	164
Anexo 3.1 Ejercicio sobre conocimientos previos de la música de la charanga y la salsa.	164
ANEXO 4. Audios complementarios para la cartilla (En DVD, formato MP3 o WAV).....	164

TABLA DE ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1: JONATHAN VILLEGAS.....	49
ILUSTRACIÓN 2: ENSAYO ORQUESTA DE SALSA UPN	50
ILUSTRACIÓN 3: BAILE RUEDA DE CASINO.....	55
ILUSTRACIÓN 4: CINQUILLO BANTÚ.	62
ILUSTRACIÓN 5: BOTIJUELA.....	63
ILUSTRACIÓN 6: CLAVE DE SON.....	64
ILUSTRACIÓN 7: ORQUESTA DE ARAGÓN	71
ILUSTRACIÓN 8: FLAUTA DE CINCO LLAVES.	76
ILUSTRACIÓN 9: EDDY ZERVIGON, DAVE VALENTÍN, JOAQUÍN OLIVEROS Y ORLANDO VALLE.	88
ILUSTRACIÓN 10: GERMÁN LOZANO.	96
ILUSTRACIÓN 11: JACQUELINE TORRES	96
ILUSTRACIÓN 12: DIEGO VILLAMIZAR.....	97
ILUSTRACIÓN 13: EDINSON VELÁSQUEZ.....	98
ILUSTRACIÓN 14: LAURA NIETO, YEIMY ÁVILA Y JUAN DAVID RODRÍGUEZ.	107

INTRODUCCIÓN

Suénala¹, es una investigación que surge a partir del interés por profundizar sobre las formas de enseñanza- aprendizaje de la música popular, específicamente del formato de la charanga y el género de la salsa, enfatizándose en las prácticas de la flauta traversa. Estas prácticas han tenido una amplia trayectoria desde la música cubana representada por los flautistas, Antonio Arcaño, Belisario López, Richard Egües, Orlando Canto y José Fajardo, así como, de diferentes intérpretes que participaron en la construcción del fenómeno de la salsa en Nueva York en las década de los 60' y 70' de siglo XX, destacando a José Fajardo, Eddy Zervigon director de La Orquesta Broadway y el dominicano Johnny Pacheco productor, flautista, percusionista y director de la Fania All Stars.

En el contexto colombiano, estos estilos musicales se conectaron con facilidad en las zonas de la costa Caribe y Pacífica, por la afinidad histórica, cultural y social de las circunstancias que rodearon estas regiones, y de la misma forma por los vínculos estéticos entre las músicas de las Antillas y del Caribe centroamericano y las de las costas de Colombia (cumbias, fandangos, porros). De este modo, durante los años 70 se darán los primeros brotes de la Salsa en Colombia, a cargo de los cartageneros Álvaro José Arroyo Gonzáles más conocido como “el Joe Arroyo”² y Joe Madrid³. Al igual, por la zona del Pacífico, se encuentran *Los Nemus del Pacífico*, liderados por Alexis Murillo, quienes bajo las influencias del son montuno y la herencia del litoral, avanzaron en la construcción de la salsa del pacífico.

1. El nombre de esta investigación surge partir de la letra de la canción *Trompeta y flauta* de la Orquesta Broadway, donde antes de las improvisaciones de dichos instrumentos, se realizaba una invitación con la siguiente frase: “*Suena la trompeta Roberto Suénala [...] y luego para contestar Eddy usted va tocar flauta*”.

2 Según Ulloa (2008) “Joe Arroyo, combinó los ritmos de la región de las Antillas menores, como el calipso y el soca, realizando una importante contribución a la salsa colombiana” (p. 346).

3 Según Ulloa (2008) Joe Madrid, fue el más próximo a la salsa neoyorquina, y lideró en la Colombia All Stars, la cual dejó huella por medio de la televisión nacional y algunas producciones discográficas.

Por otra parte, cabe afirmar que otras regiones de Colombia, también han cultivado el gusto y la producción de la salsa, tales como Barranquilla, Cali, Bogotá, Medellín y Pasto. De estos lugares se destacan, la Orquesta de *Fruko y sus Tesos* de la ciudad de Medellín, el *Grupo Niche* y la *Orquesta Guayacán* originarios de la “capital de la salsa” Cali; Los Hermanos Rosales y el pianista Eddy Martínez provenientes de Pasto y por parte de la Capital de Colombia las orquestas, La 33, La conmoción, Kimbawe, Yoruba, La Real Charanga, Calambuco, La Orquesta María Canela y El Sexteto Latino Moderno, entre otras.

Para este trabajo, la ciudad de Bogotá será la protagonista, tomando como eje central a los flautistas capitalinos y sobre todo sus experiencias de enseñanza-aprendizaje de estos géneros del Caribe. Del mismo modo, otro componente esencial para esta investigación, lo constituye las experiencias propias de la investigadora, en su papel como estudiante de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional y como miembro de La Orquesta Latina, agrupación de carácter educativo, que desde el montaje grupal pretende construir un panorama de estos géneros musicales (Salsa, Guajira, Son Cubano, Bolero, Danzón y Latín jazz)

Esta investigación presenta la siguiente estructura: En el primer capítulo, se encuentran los antecedentes bibliográficos de donde parte la investigación. Además, se expone la vigencia, pertinencia y abortos de este estudio, así como, los objetivos que pretenden solucionar, la problemática expuesta y responder a la pregunta de investigación planteada.

En segundo capítulo, se presenta la perspectiva que entrecruza toda la investigación: La decolonialidad. Para entender esta mirada es relevante conocer que en las décadas del 70 y 80 del siglo XX, surgen los estudios postcoloniales trabajados por los autores Said, Spivak y Bhabha⁴, quienes proponen que durante el periodo de expansión y

4. Referimos los estudios poscoloniales y algunos de sus actores únicamente como una referencia contextual para el tema que compete a esta investigación la perspectiva decolonial, no se profundizara sobre este tema en el desarrollo de este texto.

colonización de Europa frente a Oriente, se cultivaron perspectivas diferenciadas de la idea de lo Occidental y lo Oriental, legitimando y fortaleciendo las formas de vida social, política y económica de Europa frente a las de Oriente. Los autores postcoloniales afirman que desde los procesos de emancipación de los pueblos del Oriente, dichas representaciones quedaron en el pasado y que Oriente al pasar los siglos reconstruye su identidad y deja de depender de la imposición eurocéntrica. Se habla de los estudios postcoloniales, como contextualización de la perspectiva decolonial, sin embargo, esta postura no estará presente en este trabajo.

Del mismo modo, investigadores latinoamericanos plantean contextualizar dichos postulados, en los diferentes procesos de colonización y conquista europea hacia el continente americano, poniendo en evidencia los rasgos de dominación política, económica, social y epistémica, con el propósito de entender la situación actual de la región y proponiendo una postura fuera del canon dominante. Una conclusión relevante de dicha indagación, se basa en que a diferencia de Oriente (postura poscolonial), América Latina, continúa perpetuando las características de dominación del viejo continente. Es allí donde los estudios decoloniales (presentes en esta investigación), pretenden abrir caminos hacia nuevas maneras de liberarse del pensamiento hegemónico europeo y visibilizar las formas subalternizadas o escondidas que resisten y presentan “otros” y diversos medios de concebir el mundo, dando voz a quienes por el influjo capitalista y racionalista que emergió desde el descubrimiento de América, han permanecido en la clandestinidad o se han hibridado con formas sociales emergentes que les han facilitado su existencia.

Es así que, la postura decolonial pretende en primera medida entender los discursos y prácticas que llevaron a la conformación del sistema mundo moderno/colonial⁵, tales como: el capitalismo, la racialización y el racionalismo. Desde ese entendimiento, poder desmontarse del velo colonial, con el fin de entender prácticas que respondan a lógicas

5. La teoría de sistema mundo corresponde al autor Wallerstein, quien teniendo presente la teoría de dependencia, concibe el análisis social, histórico, económico y político como una unidad global. Para el autor, las sociedades no son estructuras autónomas, al contrario, “fueron y son de hecho en primer lugar estructuras creadas por procesos de escala mundial y moldeadas como reacción a ellos”. (Restrepo y Rojas, 2010, p.71).

diferentes a las cristiano occidentales (indígenas, afro, mujeres) visibilizando y empoderando estas formas diversas de ser, de sentir y de pensar, ya que estas poseen un valor social, cultural y político igual de relevante que las posturas eurocéntricas, a pesar de haber sido silenciadas e inferiorizadas a causa del sistema colonial operante.

En este capítulo, se presentan los conceptos de la perspectiva decolonial, especialmente los vinculados con las formas de conocer. Luego se analizan con relacionan a las maneras de enseñanza-aprendizaje en la universidad y se establecen diálogos, entre los modos de aprender música desde la mirada eurocéntrica y desde “otras” miradas, aquí representadas por la música popular cubana, la charanga y la salsa. Además se profundiza en materia histórica, social y musical en lo referente a los intérpretes de la flauta, el rol de la misma dentro de los géneros como: el danzón, el son, el cha chacha, entre otros y su contextualización en la ciudad de Bogotá, poniendo en escena los procesos de enseñanza-aprendizaje de los flautistas de la escena local estableciendo un dialogo entre las músicas otras y los planteamientos de la música académica.

En el capítulo tercero, encuentra la descripción metodológica, la cual es de carácter cualitativo, histórico/exploratorio. Esta parte del interés por buscar formas “otras” de abordar la flauta traversa desde las músicas de la charanga y la salsa, con la intención de crear una propuesta didáctica que permita el acercamiento al lenguaje de esta música y a la improvisación. En esta parte del texto, se presenta la caracterización de la población (tres estudiantes de la licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional), la descripción de los talleres realizados, sus aportes a la construcción de la cartilla en cuanto que este puede ser contrastado en la realidad.

CAPÍTULO 1

1.1. JUSTIFICACIÓN

En la cotidianidad de la escucha de una canción y en algunos procesos poco reflexivos de la enseñanza, se tiende a pasar todo por obvio, ¿Qué puede haber de nuevo en este mundo globalizado, donde parece todo ya completado?; Jugar, buscar y colocarse los lentes que pueden ver lo invisible; y así encontrar en lo aparentemente ya definido o enmarcado, nuevos significados, sentires y perspectivas, que no emerjan de los oscuros filtros de quienes diagnostican, según su creencias, sino que surjan desde las perspectivas de los actores mismos de las realidades...Es la labor de un investigador.

No es sencillo, entregarse completamente a nuevas cosmovisiones y dejar de lado las propias, que quizás han sido dadas por herencia y no por decisión. Abordar esta investigación desde una mirada decolonial contribuye a la exploración de nuevas perspectivas que permitan un análisis global de los fenómenos y contextos, desde la reivindicación y reconstrucción de lo que somos, de la herencia y la identidad⁶, así como la aceptación de nuestra historia, con el fin de reconocer lo propio, descubrir lo que se nos ha "impuesto" y cómo estos procesos sociales configuran nuestro ser y hacer en el mundo.

La investigación se enfoca en el pensamiento decolonial, con el fin de mostrar otras miradas divergentes a las del paradigma eurocéntrico, y así poder esclarecer que las implicaciones sociales, políticas, económicas, históricas y las cosmovisiones de los pueblos, son aquellas que encarnan la esencia de las manifestaciones artísticas.

6. La identidad se concibe en este trabajo desde el autor Alejandro Figueroa, "La forma en que se perciben a sí mismos los miembros de una colectividad en relación con quienes no lo son. Es la auto percepción de un "nosotros" relativamente homogéneo y persistente en el tiempo, en contraposición con los "otros", sobre la base de atributos, marcas o rasgos distintivos que funcionan como símbolos valorativamente connotados" (Figueroa Citado por Valenzuela, s.f.)

La descolonización de la universidad, tal como aquí es propuesta, no conlleva una cruzada contra Occidente en nombre de algún tipo de autoctonismo latinoamericanista, de culturalismos etnocéntricos y de nacionalismos populistas, como suelen creer algunos, [...] hablamos, más bien, de una ampliación del campo de visibilidad abierto por la ciencia occidental moderna, dado que ésta fue incapaz de abrirse a dominios prohibidos, como las emociones, la intimidad, el sentido común, los conocimientos ancestrales y la corporalidad. [...] Un pensamiento integrativo en el que la ciencia occidental pueda “enlazarse” con otras formas de producción de conocimientos. (Castro-Gómez, 2007, p. 90)

En lo anteriormente citado, se hacen evidentes los aportes que esta investigación, puede brindar en el campo de las formas de enseñanza-aprendizaje de la flauta travesa, desde estas perspectivas de las músicas cubanas y antillanas. Por otra parte, el estudio de estos géneros musicales (son, cha cha cha, pachanga, mambo, guajira y la salsa) contribuye al manejo de los elementos rítmicos como las sincopas y el entendimiento de los diferentes géneros y cómo la interpretación tiene un papel en el oyente, no solo pasivamente, sino desde el movimiento, desde la experiencia del cuerpo.

Para concluir este punto, esta investigación lleva su mirada hacia la improvisación o la descarga, puesto que ellas, representan una aportación para el entendimiento de la música de la charanga y la salsa, así como para alimentar el quehacer del flautista, en cuanto a la apropiación de su instrumento de manera espontánea, dándole vía libre a la creatividad, al desarrollo auditivo (armónico) y al pensamiento musical. Características que se presentan de un modo diverso, dentro de la postura académica y que desde posturas la decolonialidad y en especial pensamiento de frontera⁷, pueden brindar al flautista “otras” maneras de interactuar con la música, consigo mismo y con el mundo.

7. Concepto de Walter Mignolo, donde existe dialogan horizontal entre los conocimientos occidentales y los conocimiento subalternos del afro, el indígena, el mestizo entre otros. En el apartado se profundizara sobre este termino.

Esta investigación no pretende estigmatizar la postura académica, por el contrario busca favorecer el diálogo de los saberes académicos y populares, con el fin de enriquecer la visión del quehacer musical, donde se combine la lectura y escritura musical, la audición, la creatividad, la improvisación y los significados o concepciones con las que fueron realizadas las obras, y de esta manera formar seres integrales y con pensamiento crítico.

1.2. ANTECEDENTES

Para este estudio es altamente importante presentar las diferentes investigaciones realizadas, tanto de monografías de estudiantes de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional (las cuales se expondrán en los numerales 1-3), así como otras publicaciones que se relacionan con la flauta, la salsa, la charanga desde una perspectiva decolonial; a continuación se presentan dichos trabajos:

1. La monografía de Diana Katerin Guevara “*El trombón en la Salsa en Colombia*”, del año 2008, realiza un rastreo y un registro riguroso de los sucesos relacionados con la trayectoria del trombón en Colombia, teniendo en cuenta su llegada, sus influencias, su desarrollo y los principales exponentes de ese momento. En este trabajo se reconoce que dentro del género de la salsa existe diversa información sobre la conformación del género, historia y el legado de los principales protagonistas. Esta información parte de la curiosidad de los aficionados, amantes del género, coleccionistas y salsomanos.

Sin embargo, es escasa la información que se centra en presentar la trayectoria específica del instrumento en cuestión, partiendo desde el actuar y sentir de sus representantes, quienes develan las características y la función del instrumento dentro de la Salsa. Al igual, muestra que la trasmisión oral ha sido un elemento importante, que ha construido este género, en este sentido, se expresa una preocupación por constatar la veracidad de la información, al ser comunicada de boca a boca. Por último, manifiesta su gran interés por que su trabajo sea compartido a la comunidad salsera, desde el blog virtual <http://salsaytrombon.blogspot.com.co/>.

La investigación mencionada contribuye a la actual, en cuanto a que ambas buscan dar respuesta a la trayectoria y al sentido de un instrumento musical determinado (trombón y flauta travesa) en el contexto de la salsa. No obstante, en este antecedente no se presenta un material didáctico o pedagógico, sino se dan aportes mediante el blogs anteriormente mencionado se presenta la perspectiva histórica y consejos para la interpretación del instrumento, que serán pertinentes para presente investigación que se enfoca en los procesos de enseñanza-aprendizaje y considera los procesos de transmisión oral o empíricos desde la mirada decolonial.

2. *Música salsa: Manual de interpretación e instrumentación* realizada por Pablo Calvo y Ricardo Gutiérrez en Bogotá en 1992. Este trabajo tiene como finalidad el acercamiento primario a los principales rasgos estéticos y musicales de la salsa, partiendo desde el material discográfico. En este sentido, aporta un panorama muy amplio sobre la organología de las orquestas, las funciones de los instrumentos, sus formas de interpretación, el tratamiento armónico y melódico de cada instrumento, estructuras musicales, formas de componer y realizar arreglos. Con todo lo mencionado, en esta reflexión no se presenta formas de abordar la descarga o improvisación desde este género, aspectos que en esta investigación serán relevantes.

3. *Material didáctico para el aprendizaje del baby bajo a partir de un repertorio de la música salsa*, monografía elaborada en 2013 por John Jairo Sánchez Rincón en la ciudad de Bogotá. Él desarrolla un material didáctico que pretende, desde una serie de ejercicios, transcripciones, adaptaciones de la línea del bajo en la música popular y la experiencia de los principales bajistas de la escena colombiana, facilitar el aprendizaje de la interpretación del *Baby Bajo*. Esta monografía se tomó como punto de referencia para la construcción de la cartilla aquí elaborada, puesto que posee puntos de contacto en cuanto al repertorio manejado y a la elección de un instrumento específico en el contexto de la salsa.

4. La tesis de maestría: *Sonoridades de Frontera – Circo Boehm una Propuesta otra por la Educación Musical en la UPN*, del maestro Alfredo Enrique Ardila Villegas (2013);

realiza un aporte muy significativo para esta investigación, puesto que permite el entendimiento de la relación de la flauta, la educación música y la decolonialidad, desde la propuesta del grupo Circo Boehm, de la UPN donde a través del ensamble de la música de cámara y el trabajo colectivo, presenta formas diversas de enseñanza-aprendizaje de la flauta travesa que amplían el horizonte del ámbito académico y permiten el reconocimiento de repertorios “otros” y técnicas “otras” que dialogan con la escuela tradicional.

5. *14 sones, historia oral de la salsa en Bogotá*, Marcela Garzón Joya de Bogotá en 2009. Esta investigación de la Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación Social y Lenguaje, es una recopilación de catorce entrevistas realizadas a músicos, coleccionistas, locutores y expertos que han sido participes y actores en la construcción de la Salsa en la capital. La indagación 14 sones, es un punto de partida para entender cómo ha sido el recorrido de la salsa en la ciudad de Bogotá y desde allí buscar los hechos, los actores y flautistas que pueden aportar a esta pesquisa.

6. El libro, *Fuera zapato viejo*, es un trabajo de recopilación de entrevistas, artículos, crónicas de los artistas, coleccionistas, melómanos, productores y radio locutores que han sido actores significativos para la construcción de la salsa en Bogotá, realizado por el IDARTES y el IDPC, aportando el panorama del movimiento de la salsa en la capital.

7. El libro: *Salsa y cultura popular en Bogotá* de los autores Néstor Gómez y Jefferson Jaramillo; hace una indagación sobre los procesos migratorios, la configuración de los barrios populares, la cultura festiva y los circuitos salseros que dieron paso al surgimiento de la salsa en Bogotá; así como el impacto radial que esta música tuvo en la capital de Colombia, para la consolidación de un público tanto de bailarines como de músicos. Los dos libros anteriormente mencionados aportaron a este documento un panorama acerca de la llegada y consolidación de la salsa a la capital, también de los músicos y agrupaciones relevantes en este género.

8. El libro: *Cuban Flute Style* de Sue Miller (2014) musicóloga, interprete de charanga y estudiante del maestro Richard Egües, realiza una investigación sobre las formas de interpretación del danzón y su apropiación en los géneros musicales posteriores, a través de transcripciones y análisis de las grabaciones que demuestran elementos característicos, revelando los aspectos polirrítmicos y melódicos del estilo de la flauta cubana, con los comentarios de flautistas como Richard Egües, Joaquín Oliveros, Polo Tamayo, Eddy Zervigon y otros intérpretes de renombre.

1.3. PROBLEMÁTICA

La construcción del problema partió de las inquietudes y vivencias de la autora, dentro de la agrupación La Orquesta Latina⁸, así como los contenidos de dos cátedras de la Universidad Pedagógica; la primera de ellas, seminario interdisciplinar (con Bibiana Delgado), en la cual se abordó el fenómeno de la salsa, desde las categorías de interdisciplinariedad⁹ e identidad. La segunda, a partir de la clase de sujetos y contextos; y enfoques epistemológicos en las artes (Esperanza Londoño), en las cuales se reflexionó acerca de las epistemologías subalternas, las cuales se conectan con el enfoque decolonial. Se percibió que existen pocas indagaciones que propongan establecer conexiones entre la salsa y/o la charanga en Bogotá; y la decolonialidad, así como la consideración de estos en el contexto de la educación musical específicamente de la flauta travesa.

La enseñanza académica¹⁰ de la flauta travesa ha privilegiado los conocimientos eurocéntricos, dándole validez a las músicas de dichos orígenes, en sus perspectivas,

8. La Orquesta Latina, es una agrupación fundada en el 2010, por Carlos Zuluaga, entonces director de Sinfónica San Francisco de Asís y Diego Villamizar, quien ha sido desde entonces su director y arreglista. En el 2013, inicia su camino como agrupación independiente, con un enfoque educativo, que se centra en la interpretación de los diferentes ritmos latinos, que busca una cierta fidelidad hacia los aspectos técnicos y estilísticos más importantes y tradicionales dentro de estos géneros musicales, sin dejar de lado la innovación en el campo formal, así como en su instrumentación.

9. Como interdisciplinaridad la autora concibe desde Agazzi (2002) una forma de abordaje de un problema desde diversas disciplinas con la finalidad de tener una perspectiva más amplia que permita el entendimiento y el análisis del mismo de forma completa.

10. Se refiere a la enseñanza que se da en una institución formal, en este texto se hablara de la academia desde la universidad.

estéticas y prácticas musicales. Lo anterior, responde a los procesos de conquista y colonización ocurridos entre los siglos XV al XVII en América Latina y en especial a las marcas y consecuencias de estos hechos. La diferencia colonial¹¹ es consecuencia de ello, definiendo entonces que los conocimientos del hombre blanco son para todos los habitantes colonizadores y colonizados los únicos legítimos y verídicos. Siendo estos los que se deben enseñar y aprender en la academia. De esta forma, el mestizo busca blanquearse, para compartir el estatus del blanco, en tanto los mulatos, indígenas y negros serán silenciados, y se les atribuirá a sus formas de conocer la categoría de esotérico y místico, dejándolos relegados. Dichos cuestionamientos serán abordados en este trabajo más adelante desde la colonialidad del saber.

Teniendo presente el párrafo anterior, se considera que han sido pocos los espacios en la formación universitaria, para el encuentro con músicas “otras¹²”. Esto ha llevado a que los intérpretes y estudiosos de la flauta desconozcan en alguna medida, otras sonoridades, otras maneras y formas de entender la música, las cuales favorecen la investigación y ejecución en el instrumento y enriquecer el panorama cultural, artístico y el disfrute de la música.

Se debe admitir que en el contexto capitalino, el cual le interesa a esta investigación, se han repetido las formas de enseñar, interpretar y entender la música desde la perspectiva europea, pero de forma paulatina se han dado formas de indagar y ver la flauta, desde ópticas diferentes. Como el trabajo realizado por Chicha y Guarapo¹³, agrupación fundada por el maestro Carlos Miñana y promovida por el maestro Omar Romero Garay con el fin de dar a conocer las músicas de las chirimías caucanas, para

11. “La diferencia colonial, consiste en clasificar grupos de gentes o poblaciones, e identificarlos en sus faltas o excesos, lo cual marca la diferencia y la inferioridad con respecto a quien [los] clasifica” (Mignolo, 2003, p. 39).

12. Hace referencia la idea de Mignolo (2003) sobre el un paradigma otro, pretende romper con la hegemonía eurocéntrica y tomar el proyecto de diversidad, donde tanto lo eurocéntrico como lo indígena, lo negro, lo feminista, puede ser reconocido como válido. Desde esta perspectiva, nombramos las sonoridades o músicas “otras” las cuales han sido calladas o negadas en los centros de poder hegemónico del conocimiento universal y de las cuales en este trabajo nos proponemos a visibilizar.

13. Se pone como referencia este estudio puesto que, en ocasiones al momento de problematizar se realizan generalizaciones, afirmando que existente pocos estudios y no se tiene presentes las investigaciones previas.

esto se realiza un recolección de repertorio, divulgación y educación que queda recopilado en un DVD que acompaña la cartilla *Escuela de flautas y tambores* realizada en el 2011.

Por otra parte, ha sido notorio que en el modelo de universidad, se ha dividido lo que se estudia como “lo culto” y “lo popular”. Algunas músicas de concepción popular han llegado al campo de los estudios formales, ya sea por su origen mestizo, por su lucha para ganar un lugar en la academia o por propuestas nuevas que establecen espacios de diálogo como las anteriormente mencionadas. Por su parte, la salsa, la charanga y los géneros tropicales, han transitado estos lugares desde el ámbito de las ciencias sociales, en especial la sociología y el periodismo, sin embargo, ha sido poco lo que se ha avanzado en el conocimiento de los procesos de enseñanza-aprendizaje musical de la flauta travesa en dichos contextos. Lo existente es escaso y corresponde al contexto Cubano.

Al igual, su carácter popular y su fuerte relación con el baile y la rumba, ha creado imaginarios en el contexto capitalino, sobre todo en las primeras décadas del siglo XX, tales como “*esa es música de negros, ladrones, prostitutas, costeños y vagos*” (Fernando España entrevistado por Garzón, 2008, p.141). Los cuales, han estigmatizado dichos géneros, y demeritado el valor musical y contextual que tienen.

Cabe aclarar que esta investigación no pretende academizar la salsa realizada en la ciudad de Bogotá, sino por el contrario, visibilizar las acciones de los flautistas, quienes desde sus prácticas “otras” o su relación con lo académico, han encontrado una manera de sentir y hacer este género musical, el cual puede aportar mucho a la formación del flautista y del docente en formación, así como el docente en ejercicio.

1.4. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

De acuerdo a las problemáticas trazadas anteriormente, llegamos a la siguiente pregunta de investigación, la cual se verá reflejada en el desarrollo de los siguientes capítulos.

¿Qué “otras” maneras de enseñanza-aprendizaje de flauta traversa, a partir de la experiencia de flautistas que interpretan salsa y/o charanga en Bogotá desde la perspectiva decolonial, fundamentan la construcción de una cartilla como propuesta para el abordaje de la improvisación en las músicas mencionadas?

Además, de la anterior pregunta hemos diseñado las siguientes preguntas subsidiarias, satelitales, complementarias, que nos ayudan a observar el problema principal y los problemas anexos, desde diferentes ópticas y/o perspectivas:

- ¿Cuál fue el contexto social e histórico de los flautistas y las agrupaciones de charanga y de qué manera incidió en la interpretación de la flauta traversa y de la charanga?
- ¿Cuáles son las características musicales y estéticas de la charanga y de la interpretación de la flauta traversa en dicho formato?
- ¿Cuáles fueron las formas de enseñanza-aprendizaje de la flauta traversa en la charanga y la salsa en la ciudad de Bogotá? ¿Qué rasgos tienen?
- ¿Existen aproximaciones a dicha música y formato dentro del programa curricular de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, y de qué forma son abordadas?
- ¿Dentro del programa curricular de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional en el área de investigación, existe una indagación y divulgación profunda sobre nuevas posturas y enfoques de pensamiento como los estudios poscoloniales, decoloniales y culturales?

1.5. OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Reconocer “otras” maneras de enseñanza-aprendizaje de flauta traversa, a partir de la experiencia de flautistas que interpretan salsa y/o charanga en Bogotá desde la perspectiva decolonial, con el fin de proponer una cartilla que sirva para el abordaje de la improvisación en las músicas mencionadas.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Identificar el contexto histórico-social, estético y musical del formato de la charanga y el género de la salsa; y sus aproximaciones al contexto de la ciudad de Bogotá.
2. Reconocer procesos de enseñanza-aprendizaje de la flauta y contrastarlos con los relacionados con la música popular desde la perspectiva decolonial.
3. Describir los procesos de enseñanza-aprendizaje de los flautistas que interpretan la salsa y/o la charanga en la ciudad de Bogotá, en cuando a sus métodos didácticas y prácticas pedagógicas utilizadas desde el pensamiento fronterizo.
4. Diseñar una cartilla que permita el acercamiento a la improvisación de la música de la charanga y la salsa, teniendo como base los procesos de enseñanza y aprendizaje de los flautistas de la escena capitalina.

CAPÍTULO 2

MARCO TEÓRICO

En este capítulo se realiza una recolección de información sobre el pensamiento colonial y decolonial, así como su relación con la música y la educación musical. En este mismo sentido, se realizará una indagación acerca del formato de la charanga, los repertorios, por último la llegada de estas músicas a Bogotá. Se tendrá como eje principal el rol de la flauta traversa, los intérpretes, los aspectos sociales, estéticos y musicales. A medida que se recoja la información, esta se analizará y se explicara las conexiones entre la educación musical, la postura decolonial y la música de la charanga y la salsa.

2.1 ¿QUÉ ES LA MIRADA DECOLONIAL?

A partir del siglo XV, con el descubrimiento de América, se estableció la primera modernidad. Esta tiene como principio el capitalismo, a través del cual, se legitimaron las formas de control político y social durante la conquista y la colonia. Esto trajo como consecuencia la jerarquización de los pueblos y estados del mundo, incluso después de terminados los procesos de colonización. Estas relaciones desiguales se han mantenido, mediante una serie de discursos y esquemas mentales que justifican las diferencias entre la sociedad del mundo actual. Quijano y Wallerstein, citado por Restrepo y Rojas (2010), denominaron a esto Colonialidad.

Por otra parte, autores como Pablo Gonzales Casanova (2003) y Silvia Rivera Cusicanqui (2010), consideran que los constructos negativos que permanecieron después de los procesos de emancipación de los pueblos latinoamericanos se denominan; Colonialismo interno. Considerándolo como “un modo de dominación sustentado en el horizonte colonial de larga duración.”

El poder político y económico hubiera sido impensable sin la incorporación de un discurso sobre el otro, implantado en el entorno social, tanto por los dominadores como por los dominados, Said (citado por Castro-Gómez, 2005); esto indica, que sin la implantación del compilado de ideas y acciones que afirmaran la “supremacía europea” ante los habitantes de América, el auge económico y el control político del viejo continente jamás se hubiera presentado. Cabe acotar que este proceso tardó varios siglos en consolidarse y presentó particularidades en cada lugar de América.

Investigadores latinoamericanos como: Edgardo Lander, Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Ramón Grosfoguel, Nelson Maldonado Torres, Santiago Castro-Gómez, Walter Mignolo, quienes pertenecen al grupo modernidad/colonialidad; así mismo la autora Catherine Walsh, quien desarrolla a profundidad el concepto de interculturalidad, en el doctorado de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad Andina Simón Bolívar; y el autor Leonardo Acosta (Músico y musicólogo cubano), buscan profundizar en los temas de la colonialidad y la modernidad, proponiendo tres formas de entender la colonialidad definiéndolas como: Colonialidad del poder, del ser y del saber. En este trabajo, nos centraremos en la *colonialidad del saber*, y se tendrán presentes las demás para complementar y argumentar nuestra investigación.

En cuanto a *La colonialidad del poder*, se enfoca en entender cómo desde el establecimiento del sistema capitalista se activaron los mecanismos de dominación, control y represión que justificaron, la explotación de los recursos y la configuración de las estructuras de poder implantadas en la colonia.

Según Almonacid citando a Santiago Castro-Gómez (2015) la noción de superioridad del hombre blanco frente a la de los pobladores que habitaron las tierras americanas (indígenas, afro y mestizos) se argumenta desde el manejo de la economía. Referencia que los autores del siglo XVII, como David Hume, Adam Smith y Anne Robert, Jacques Turgot, establecen que existió en la primera época de la humanidad donde había un lenguaje y una economía primitiva, con la cual se cubrían las necesidades básicas. A partir del racional, se dio una evolución en los pueblos dando paso a culturas civilizadas

que habían avanzado desde la construcción de mercados, economías y lenguajes complejos capaces de abstracción.

En esta afirmación, se puede observar cómo se sobrepone la economía capitalista frente a las formas económicas indígenas y negras, dejando estas últimas dentro de la categoría de primitivas, expresando además que el sistema capitalista es el camino a la “civilización y evolución”, por ende, desde la perspectiva eurocéntrica, la imposición de esta forma de manejo del mercado es necesaria en el contexto de Latinoamérica para el progreso o “desatrazo” no solo económico, sino en este mismo sentido cultural, social y político.

Estas premisas basadas en la economía y en el deseo del europeo por la obtención de los recursos del nuevo continente, se fortalece y complementa a partir de la implantación de la racialización, entendiendo ésta como una forma de clasificación política y social de los pobladores de las Américas, poniendo en la punta de la pirámide al europeo (el rey y el virrey), seguido del hombre blanco nacido en el nuevo continente (criollo) y dejando en las últimas escalas al mestizo, mulato, indígena y africano.

La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/ étnica de la población del mundo, como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana [...] En breve, con América Latina el capitalismo se hace mundial, eurocentrado y la colonialidad y la modernidad se instalan asociadas como los ejes constitutivos de su específico patrón de poder, hasta hoy. (Quijano, 2007, p. 342).

De esta manera, la distinción social hace parte del entendimiento de la colonialidad del poder, puesto que fueron estas estructuras sociales las que facilitaron el control de los ámbitos de la vida política y cultural, además de establecer las jerarquías entre los pobladores y sus roles dentro del sistema social.

Por otra parte, Grosfoguel (2013) comenta: que a través de la historia han existido diferentes formas de diferenciación racial. Durante la edad media, el cristianismo imperaba en la sociedad occidental, todas las relaciones sociales estaban mediadas por el cumplimiento y la cercanía con la iglesia y con Dios. Por ende, prácticas diferentes eran repudiadas. Así que musulmanes y judíos eran considerados seres inferiores por tener un credo diverso. Al darse el encuentro de los “Dos mundos” en el siglo XVI, se sigue esa misma premisa y se afirma que los indígenas y africanos de igual manera son seres sin alma y se da vía libre a la esclavitud.

Al igual afirma, desde que la ciencia toma el papel de la iglesia y para continuar las discriminaciones y formas de control de los habitantes del “Nuevo mundo” se planean argumentos desde las ciencias naturales, en lo que según las características biológicas (color de piel, ojos, rasgos físicos) existe superioridad entre unos pueblos y otros. Este argumento, es la base que permite perpetuar las formas de estructuración social y de ejercicio del poder.

Por otra parte, la *colonialidad del ser* desarrollada por Nelson Maldonado Torres, (quien retoma los aportes de Franz Fanón) considera “la dimensión ontológica de la colonialidad del poder, esto es, la experiencia vivida del sistema mundo moderno/colonial en el que se inferioriza deshumanizando total o parcialmente a determinadas poblaciones, apareciendo otras como la expresión misma de la humanidad” (Restrepo y Rojas, 2010, p. 156).

En esa negación de la existencia del otro se trata al indígena y al africano como un vegetal, un animal o incluso se cosifica, tomando atribuciones sobre las acciones, formas de vivir e incluso de la vida misma, al estimar que únicamente el europeo tiene posibilidad de ser en el mundo. “Así, podemos afirmar que la inferiorización del subalternizado colonial, que en su punto extremo aparece como deshumanización, es una de las características de la colonialidad del ser” (Restrepo y Rojas, 2010, p. 158).

Desde esta característica, se analizan los modos de comportamiento y los estilos de vida, tanto de los colonizados como de los colonizadores. Respecto al segundo grupo de sujetos, Maldonado introduce la definición de la “no ética de guerra”, basándose en la reflexión realizada por Dussel sobre el *ego conquiro* “conquistó luego existo”, desde esta concepción se validan las conductas de los conquistadores que permiten matar, robar y reducir a los otros sujetos participes en la colonia. (Restrepo y Rojas, 2010)

Habiendo presentado las perspectivas de la colonialidad del poder y del ser, se presentaran en seguida los conceptos relacionados con la colonialidad del saber, los cuales ocupan un lugar central para esta investigación, junto con los aspectos generales se empezará a desarrollar dicho tema en relación con el contexto musical y educativo.

2.1.1 Colonialidad del saber

La colonialidad del saber, indaga sobre las formas de dominación epistémica implantadas por Occidente y el modo por el cual los saberes ancestrales o de otras culturas, fueron relegados, silenciados e invalidados; según Restrepo y Rojas:

La noción de colonialidad del saber pretende resaltar la dimensión epistémica de la colonialidad del poder; se refiere al efecto de subalternización, folclorización o invisibilización de una multiplicidad de conocimientos que no responden a las modalidades de producción de ‘conocimiento occidental’ asociadas a la ciencia convencional y al discurso experto. (2010, p.136)

Para entender a profundidad la colonialidad del saber, es importante entender qué es el eurocentrismo, según Grosfoguel (2007) es “*un fundamentalismo que no tolera o acepta la posibilidad de que existan otros epistemes o de que no-europeos puedan pensar*” (p. 337).

Siguiendo este concepto, se puede decir que la fiscalización del conocimiento inicia desde la edad media, donde la iglesia católica es la institución encargada de orientar

los saberes que son o no permitidos en la sociedad, y donde los conocimientos de ordenes diferentes a la teología cristiana occidental eran repudiados y tildados de herejes.

A partir del siglo XVI y XVII con el renacimiento, el paradigma del mundo da un giro y pasa del teocentrismo al antropocentrismo. Ya no es Dios la entidad suprema que controla la existencia del mundo y el conocimiento del mismo, sino que el hombre toma su función, dándole a la razón y la ciencia ese poder, un nuevo dios, universal, omnipresente que todo lo explica, lo cuestiona y lo conoce.

Sin embargo, el elemento constitutivo del eurocentrismo fue la confluencia entre los continentes de Europa y América, puesto que, le permitió al viejo continente establecer y asentar sus maneras de vivir y conocer, al ser contrastadas cosmovisiones diferentes. Antes de 1492, tanto en América como en Europa, la visión del mundo era orgánica, donde el hombre y la naturaleza formaban parte de un todo interrelacionado. Esta visión se transforma, ahora el hombre a causa del conocimiento racional del mundo puede ejercer el control sobre la naturaleza, esto lo lleva a desfragmentar la realidad y observarla desde un punto distante del objeto a conocer, para que por medio del distanciamiento se supere la barrera de los sentidos y la experiencia, los cuales quitan objetividad al entendimiento del mundo. (Castro-Gómez, 2007).

Como diría el filósofo francés Descartes (1596 -1650), el conocimiento verdadero se da en *Cogito ergo sum*, “pienso luego existo” es decir, en lo abstracto, en la comprensión del mundo a través de la observación distante, de los números y la matemática. El mundo visto como un gran engranaje de lógicas matemáticas (Santiago Castro-Gómez, 2007).

Respondiendo a las lógicas presentadas, el contexto musical europeo buscó formas de normativizar el quehacer musical para responder al paradigma racionalista circundante.

La música necesitaba de nuevas reglas, quedaba rezagada respecto a las artes plásticas, pues mientras la pintura renacentista está ya sentando las bases para una futura Academia cuyos cánones habrían de regir durante siglos, la música está aún en busca de nuevos

moldes que sustituyan a los medievales. No los encontrará hasta bien entrado el periodo barroco. (Acosta, 1982, p.19)

Por tanto, el siglo XVI y el ejercicio musical del barroco, será la base desde la cual se fija un canon musical, en el cual la escala temperada, (establecida por Bach con el clave bien temperado) los modos mayores, menor y la armonía triádica tendrán un lugar privilegiado. En la misma dirección, fueron definitivos los avances en cuando al establecimiento de la codificación musical y la aparición de los primeros tratados de armonía realizados por Jean Phillippe Rameua, a partir del análisis de las prácticas del momento, se pretendió entender los usos más recurrentes de composición e interpretación, volviendo a estos punto de referencia para las formas musicales posteriores, estableciendo entonces las bases racionalistas y científicas de la música Occidental.

Además, se puede observar cómo a partir de la aparición de los tratados de armonía y teoría musical, aparece una experiencia musical nueva que responde a la condición mencionada anteriormente “observación distante del objeto”, donde ahora, la música se entiende y analiza partiendo de los cánones y estructuras formales, tomándolos como partida para juzgar las obras artísticas, en cuando a sus innovaciones y desaciertos. Esta observación distante representa el pensamiento analítico preponderante desde la perspectiva eurocéntrica, Ardila (2013) manifiesta que desde esta perspectiva “se suplanta las voces de los actores, puesto que el “experto” habla por los otros, sin embargo, nunca tendrá la veracidad de la voz del conocedor de la experiencia. Esta voz, en ocasiones se oculta o redefine dentro de la universidad o la escuela” (p. 94). Este planteamiento se seguirá abordando más adelante desde la música popular.

Estas formas de entender y hacer son traídas por los colonizadores a América y las maneras de conocer de procedencias diferentes (indígenas y africanas) son juzgadas desde el paradigma racionalista donde el hombre juega a ser Dios, un Dios que observa desde arriba su creación. Sin embargo, el hombre en su condición humana no puede verlo todo, ni entenderlo todo, ya que tiene puesto en sus ojos el lente del racionalismo,

de la lógica, de la fragmentación y a partir de este, unifica todos los puntos de vista, sin posibilitar la existencia de otros filtros o lentes diferentes, los cuales proporcionan visiones de mundo diversas, Castro Gómez (2007) denomina a esto: La hybis del punto cero.

Desde este concepto, los conocimientos ancestrales, africanos y de tradiciones culturales alejadas, serán visto como pre-científicos, mitológicos y anecdóticos. Asimismo las músicas de orígenes indígenas, africanas y mestizas (como las concernientes a esta investigación) serán catalogadas como inferiores, esotéricas y primitivas, ya que, en sus formas de hacer y ser no se reflejan, los cánones eurocéntricos de elaboración y ejecución de la música.

Partiendo de la exaltación del sistema codificado de la música, el cual responde al paradigma racionalista, la hybis del punto cero, desestima las músicas que dentro de sus estéticas abandonen o pongan en segundo plano el papel, para orientarse hacia el aprendizaje y la creación en gran parte de la memoria auditiva, así como la construcción del sonido y la música a partir de la relación social que ésta ocupa (el encuentro, la identidad, la rumba y el baile). Estas prácticas musicales, al no corresponder con las formas de legitimación eurocéntricas desde la apropiación de los códigos de lectura y escritura, son subvaloradas, considerando su realización a la deriva o por circunstancialidad, sin darse a la tarea de entender las lógicas que la rodean.

Ejemplo de lo anterior la improvisación, elemento constitutivo de la música popular afrocubana (entre otras), el cual no se guía por el sistema codificado, sino que se nutre de los conocimientos previos del intérprete y la relación de estos con lo que sucede en el momento presente. No se puede desconocer que la improvisación tuvo lugar dentro de las músicas “eruditas” europeas y tuvo fuertes desarrollos durante el periodo barroco a través del bajo cifrado y durante el clasicismo mediante las cadenzas. Sin embargo, estas prácticas cayeron en desuso, quizá por la relevancia dada a la creación

expresada en la composición escrita y la interpretación de esta, tomando las partituras como fuente veraz que desentraña las intenciones estéticas de los compositores.

Cabe aclarar que en las músicas interpretadas por la charanga, han existido tantos procesos de tradición oral (sobre todo en los inicios de la formación de los géneros), así como procesos de lectura y escritura. En cuando a estos últimos y de la misma manera que ocurren en muchas músicas, la descripción de los códigos musicales establecidos suele ser limitada para describir las características estilísticas “Una partitura nunca, nunca, nunca te dice realmente cómo tiene que sonar la música y a veces, si te pones a tratar de escribir toda esa información en la partitura, ésta se convierte automáticamente en ilegible” (Villamizar, pregunta 14). Teniendo en cuenta esto, en cada estilo musical se deben establecer puntos de mediación entre el símbolo y lo que representa para el contexto específico.

Ejemplos concretos en la música que abordamos, los constituye la escritura de las negras o las sincopas vs su interpretación en este contexto. Sobre eso se dirá someramente que aunque se escriban estas duraciones, por la forma de articulación que están ligada a carácter percutido, que emana de la función social de la música y a su vez dicha función proviene de las cosmovisiones propias de un colectivo, las cuales hacen que el sonido de estas sea más cortas que el representado. Tratar de escribir esto tal cual como suena sería una tarea compleja, que quizá tendría como consecuencia la creación de un sistema nuevo. Sin embargo, como estas músicas en sus formas de hacer y aprender están profundamente ligadas a la audición, toman la escritura y lectura como una guía, pero en definitiva será el contacto constante con este lenguaje el que permitirá la apropiación del mismo.

Siguiendo, el concepto del punto cero, se dice que a partir de la aparición de la dimensión epistémica del colonialismo, se inauguró una visión del mundo, donde los habitantes de América, fueron vistos como naturaleza, que es posible, moldear manipular, para garantía de rentabilidad y eficacia (Castro-Gómez 2007). Desde entonces, Europa se piensa a sí misma, como la única cultura capaz de juzgar el

conocimiento de las demás culturas y de propagar por todo el planeta su manera “superior” de entender la realidad.

Respecto a la visión orgánica compartida por el autor, se encuentra que a pesar de los procesos de colonialidad, de la idea del eurocentrismo y los procesos de mestizaje en América Latina, coexisten formas en donde se hace evidente la relación orgánica del mundo. Ejemplo de ello, las músicas de origen popular, como el género de la guajira y el son, las cuales en sus composiciones y en especial desde sus líricas dejan ver como el “guajiro”, es decir, el campesino dispone de la música para expresar sus formas de vida y en ella su relación con la naturaleza.

*“Tumba la caña machetero, tumba la caña
Tumba la caña machetero, que ahí viene el carretero a recogerla enseguida
Bendita seas bendita, caña de nuestro destino
Tú eres la alegre y amiga del dolor del campesino¹⁴”*

En la canción “Tumba la caña”, es evidente por el tono de las palabras utilizadas, que el campesino concibe el hecho de manipular la caña no como una forma de ejercer control sobre la naturaleza, sino que se presenta una relación horizontal, donde la considera “amiga del dolor del campesino”, pues hace parte de sus labores cotidianas. Sería entonces el esclavista o dueños del comercio azucarero, quien pierde esa visión orgánica del mundo, poniéndose por encima tanto del afro, el campesino y de la naturaleza.

Por otra parte, como no solo desde las líricas, sino también a través de las relaciones sociales, colectivas y comunitarias se busca reflejar una mirada orgánica del mundo desde las comunidades que sufren la diferencia colonial. Expresa Delvalle (2009) que las comunidades afrocubanas en 1880, habitaban en los solares¹⁵ y construyeron desde estos las primeras agrupaciones de Son, escuelas de baile, coros de clave y de

14. Tomado el 30 de septiembre 2017 en: <https://www.youtube.com/watch?v=Yky9WLeBq28> (Charanga la de 4)

15. El solar es una forma de vivienda pequeña donde se comparte el acceso a los patios y corredores.

guaguancó, siendo estas relaciones en la intimidad del patio, en la tertulia, en las celebraciones e interacciones diarias, una posibilidad para el fortalecimiento de las sonoridades más representativas de esta región. Para la sociedad habanera de la época, estos tipos de “diversión” no eran permitidos en lugares públicos. En esta última afirmación, evidencia la colonialidad del ser presente, ya que, a partir de la prohibición se pretendía callar y esconder las formas de ser y expresar del afro.

Sin embargo, desde la alteridad se ejerce una resistencia y se disponen formas de abordar, sentir y aprender la música que rompen con la colonialidad del ser, puesto que, desde la interacción social, la tradición oral y la escucha del otro; tanto del sabio o conocedor más experimentado como del principiante, se comparten las experiencias de vida, los anhelos, las tristezas y nostalgias configurando un entramado completo de la música, no solo desde su contenido meramente musical o formal, si no desde su existencia social, expresiva y espiritual.

Teniendo presente el concepto de hybis del punto cero, las visiones orgánica y fragmentada, el eurocentrismo y su relación con el contexto musical, pasaremos ahora a analizar desde el contexto educativo como se reproduce los planteamientos aquí expuestos dentro de la universidad.

2.1.2 Colonialidad del saber dentro de la universidad (GENERAL)

Para poder entender los motivos por los cuales las músicas populares han tenido mínimo lugar dentro de la educación académica, es preciso comprender en qué forma la universidad reproduce los conceptos de la colonialidad del saber y como estos son tratados en el contexto de la educación musical.

En la universidad existen jerarquías y límites entre los campos del saber. Para establecer estos límites, fue necesario sentar las bases y puntos de partida que han encaminado los procesos de enseñanza-aprendizaje de cada campo, mediante la elección de determinados autores, los cuales fueron asumidos como los fundadores o piedras angulares para la construcción de los conocimientos de cada disciplina. Dichos

autores son denominados los “clásicos” (Castro-Gómez, 2007) y a través de sus textos, reproducen los patrones de la colonialidad, en tanto la racialización, el eurocentrismo y la hybis del punto cero, al ser en su mayoría, hombre, europeos, blancos.

En palabras de Grosfoguel (2013) *“las universidades occidentalizadas, reproducen los patrones de la colonialidad epistémica y racialización puesto que en su mayoría de autores son hombre europeos o norteamericanos”*.

Dentro del ámbito musical, se asume la misma postura. Al analizar la nominación música “clásica”, es evidente que se refiere a un tipo de música que se toma como punto de inicio y que fundamenta las bases de la música que merece ser estudiada dentro del ámbito universitario. Entendemos entonces que la música “clásica” abarca la música barroca del siglo XVII y XVIII, así como aquellas músicas que respondieron a las prácticas y las características canónicas establecidas en ese entonces. Siendo estas las pertenecientes a los periodos del clasicismo, el romanticismo e impresionismo y de la misma forma los compositores, interpretes, formatos (orquesta sinfónicas, cuartetos de cuerda, quintetos de maderas, obras solistas) y las formas musicales (la sonata, el concierto, la sinfonía y la ópera, entre otros) que parten de estas.

Tomando lo anterior y conectándolo con Acosta (1982) *“La música europea se apartó radicalmente de las músicas de otras latitudes, abandonando el modalismo del Medioevo, que hasta cierto punto es afín al de otras culturas, e instaurando definitivamente el ciclo de la <<Música Clásica>>”* (p. 19), demuestra que se establece un patrón colonial donde se subvalora y niega las músicas pertenecientes a geopolíticas diferentes (Asía, África, Latinoamérica y Oceanía) así como a temporalidades previas al siglo XVII (renacimiento musical, música prehispánica, música perteneciente a las civilizaciones antiguas y la prehistoria) reproduciendo dicho patrón eurocentrado como contenido principal dentro de la catedra universitaria.

La universidad opera bajo la colonialidad del saber, en cuando cumpla la función de fiscalizar el saber, convirtiéndose en el lugar donde se legitima o no el conocimiento,

donde se declara que conocimiento es útil o inútil, se establece lo que debe ser o no estudiado y cumple un papel de vigilante. (Castro-Gómez, 2007). Esto se verá de forma evidente dentro de la selección del currículo, el cual sigue la línea de los clásicos y conocimientos eurocéntricos.

Según Ardila (2013)

En el currículo hay entonces una producción y, ante todo una reproducción y circulación de herencias coloniales y modernas, relativas a los conceptos que tenemos de estado, cultura y de sociedad, además, de suponer unas realidades naturalizadas de estética, arte y música (p.99).

Como lo comenta el autor y desde la experiencia de la investigadora en dos universidades diferentes en la ciudad de Bogotá (Universidad El Bosque y Universidad Pedagógica Nacional), se puede confirmar cómo el currículo sigue la lógica de los clásicos, que ilustra las lógicas coloniales, desde las asignaturas de historia de la música e instrumento principal¹⁶. Se puede notar que dentro de los niveles de historia de la música es escaso, por no decir nulo, el abordaje de músicas diferentes a las eurocéntricas a pesar de la fuerte relación contextual presente. Sin embargo, es importante considerar que el currículo en la sociedad contemporánea reclama un espacio para la diversidad. Ardila (2013) citando a Posada, menciona que los currículos no son naturales por el contrario son construcciones históricas y por ende pueden ser transformados. Evidencia de esto, la electiva de Orquesta de salsa, de la Licenciatura de la Universidad Pedagógica Nacional, en la cual se abordan desde el ensamble, músicas que responden a perspectivas diferentes a las eurocéntricas y que han tenido poca presencia dentro del espacio formal académico.

16. Se profundizara la cuestión concerniente a la catedra de flauta travesa más adelante en el apartado siguiente "la flauta en la academia"

Simplemente brindar un espacio para las personas que están interesadas, (como yo lo estuve y nunca lo tuve en la pedagógica), puedan tener esa oportunidad. El hecho de estar ahí, hace que aprendan algo de alguna manera. Hubo un estudiante que me decía una cosa muy bonita, un trompetista, “es que yo no lo hago por créditos ni por nota, sino que estado allá, aprendo como se dirige una orquesta, como se hacen los arreglos, como son las sonoridades”. (Riveros, pregunta No.12)

El hecho presentado anteriormente, evidencia que algunos de los docentes y estudiantes universitarios se encaminan hacia la comprensión y el acercamiento a músicas de diferente índole, estableciendo contacto entre los conocimientos académicos y lo popular para tener una perspectiva más amplia de la música, tratando de crear puentes y desdibujando las fronteras entre dichos saberes.

Aun sabiendo que la universidad es el lugar donde se legitima el conocimiento, es importante reconocer que han existido múltiples formas de aprender que están por fuera de la esta y que enriquecer el panorama sonoro y la experiencia vital de los sujetos.

Si nos referimos a la nominación de academia como una característica de la música, lo que estás diciendo es que Paco de Lucia se murió sin a ver estudiado y que la Orquesta de Machito con Charlie Parker, existió por algún motivo pero que nadie sabía nada absolutamente de música, [...] me parece una equivocación gravísima, un irrespeto gravísimo para con todos los músicos que estudian toda suerte de músicas populares difícilísimas y que demandan de ellos unos estudios tremendísimos. (Villamizar, pregunta 26)

Dentro del ámbito de las artes, se han visto intentos de mediaciones, referentes a lo mencionado, a través de las profesionalizaciones. En estos espacios se convoca a artistas que han construido sus saberes desde otros lugares, con la finalidad de que desde una vinculación diferente con la academia (procesos de selección, horarios y materias diferentes a las tradicionales), se realice procesos para la obtención de un título. Este hecho se puede ver en doble vía; primero, como un esfuerzo por valorar las historias de vida de estos sujetos y en estas reconocer formas de llegar al conocimiento

diversas basadas en la experiencia. Segundo, la intención presente de legitimar sus saberes dentro de la universidad, ya que dentro de la sociedad moderna el título universitario se constituye como una fuente verás de corroborar los saberes y un requisito para la obtención de un empleo. Aquí se refleja cómo desde la colonialidad de saber presente en la academia se orientaran las formas de vida, respondiendo a la colonialidad del ser.

Por último, se verá como la hybis del punto cero se reproduce en la universidad, ya que imita la visión fragmentada del mundo.

Materializan la idea de que la realidad debe ser dividida en fragmentos y de que la certeza del conocimiento se alcanza en la medida en que nos concentramos en el análisis de unas de sus partes, ignorando sus conexiones con todas las demás (Castro-Gómez, 2007, p.84)

Se puede considerar al contrario de lo mencionado anteriormente, una visión orgánica de la música que da desde la creación colectiva y la vivencia en la realidad música, es decir, desde la conformación la participación en una o varias agrupación, desde la práctica musical, la cual a traviesa las muchas formas de ser de la música tales como: la interpretación personal, el ensamble grupal, la composición, la interpretación frente al público y el aprendizaje en colectivo. “Uno está integrando la agrupación, uno no es un ser aislado en la música, a parte que uno en la música se vuelve amigo de los músicos, no es el violinista, yo soy amigo del violinista o del pianista.” (Pineda, pregunta 21)

2.1.2.1 LA FLAUTA EN LA UNIVERSIDAD (GENERAL)

A continuación se presentará y analizara como aborda el aprendizaje de la flauta travesa desde la academia y sus conexiones con el discurso de la colonialidad del saber.

La flauta es un instrumento de los más antiguos en el mundo¹⁷, por esta razón ha acompañado durante siglos a la humanidad. En cada región la flauta tiene particularidades propias, a partir de éstas se expresan panoramas sonoros que responden a las prácticas propias del instrumento y a su relación con los múltiples ámbitos de la vida de los intérpretes, sus visiones del mundo y sus formas de ser el mismo.

Las flautas de las que se habla en esta investigación tienen su origen en Europa entre los siglos XVIII y XIX, es la flauta de cinco llaves (utilizada en la charanga) uno de los diseños antecesores del sistema Boehm, que gesta la flauta traversa de uso actualmente. La flauta Boehm es la protagonista en el ámbito académico, pues ocupa un lugar predominante que parte desde los exámenes de admisión, continuando con las cátedras instrumentales y de conjunto así como de los repertorios manejados en éstas.

Se puede decir, en consecuencia que se manifiesta la herencia colonial al tomarse no solo la flauta, sino la mayoría de instrumentos estudiados dentro de la academia como instrumentos que corresponden a geopolíticas y prácticas eurocéntricas. Sin embargo, será importante también analizar cómo se dan las aproximaciones didácticas, metodológicas y de contenido dentro de los procesos de enseñanza-aprendizaje para establecer hasta qué punto se corresponden con experiencias de tipo colonial o en qué puntos pueden converger modos que respondan a paradigmas “otros” en la educación instrumental dentro del contexto universitario.

Para los fines anteriores, se realizará una descripción de cómo opera la cátedra de flauta traversa dentro de la universidad en general. Su lugar en el currículo es de una hora semanal de clase individual, esto significa: un maestro, un estudiante. La clase tiene como base el repertorio, el cual puede ser para flauta sola o para formatos orquestales como conciertos y sonatas, teniendo como característica principal el carácter solista de la flauta, dicho de otra modo, su papel dentro de la obras es

17 .Como las flautas de hueso que datan de 40.000 años antes de cristo y de allí un sin número de flautas propias de cada región y cultura como la flauta de pan, el didyrido, las ocarinas, entre otras.

preponderante y virtuosa. Es así como la técnica instrumental dentro de la clase se abordará en la medida de las necesidades dadas por el repertorio.

La lectura de la partitura, la interpretación de las mismas, el ejemplo y criterio del maestro en cuando a las indicaciones estilísticas, será un punto de referencia para el estudiante dentro de su aproximación con el repertorio. La oportunidad de tocar en relación con otro instrumento se da a través de duetos con el maestro o por medio de un acompañante (por lo general pianista), quien ayudará a la preparación del recital o examen de corte, dentro de un espacio de estudio diferente a la clase de instrumento. Dentro de la descripción realizada se encuentra algunos puntos que se revisarán desde la visión decolonial del saber a continuación.

1. Tipo de repertorio:

La mayoría del repertorio que se transmite en la universidad es de origen europeo. Esto sin duda, tiene sentido en cuanto a que la flauta Boehm tiene sus raíces y parte de su desarrollo desde este lugar de enunciación. Sin embargo, la universidad podría pensarse, de forma situada, esto implicaría que en Colombia y en Bogotá, se den diversos espacios para estudiar repertorios tanto occidentales como repertorios interpretados por la flauta de millo, la gaita, la quena, las chirimías, entre otras.

Quizá la poca reflexión, valoración o conocimiento del contexto llevan a perpetuar la colonialidad del saber desde la teoría de los clásicos, tomando como única forma de legitimar el conocimiento, las composiciones y formas de interpretación Occidentales. Es importante mencionar, que si existen espacios en nuestro contexto cultural y musical académico que desde el pensamiento fronterizo conecta saberes populares y autóctonos dentro de las clases de flauta travesa, pero que aún, queda camino que recorrer para que las fronteras sean borradas y haya una valoración más profunda de lo propio.

2. Partitura y literatura musical.

Conjunto con el repertorio, se encuentra la manera de abordarlo. La partitura será el medio por excelencia que permita llegar a conocer para entender de qué formas se han organizado los sonidos dentro de la pieza musical y las características expresivas de la misma. Habrá un énfasis importante en el aprendizaje y manejo de los signos dentro de las distintas asignaturas de la academia, estableciendo espacios propios para el adiestramiento y comprensión de estos (gramática musical, solfeo y armonía) que ocuparan cargas curriculares de mayor número de otras semanales que la clase de instrumento.

Es reiterativo el propósito de la academia por llevar la música a un plano teórico y de normas científicas, sugeridas por el pensamiento racional. La música y el aprendizaje instrumental que sigue la partitura como fiel y única medio de verdad, se localizaran desde estas lógicas en la colonialidad de saber. Mignolo (2010) comenta el mundo occidental, privilegio el sentido de la vista, frente a los demás sentidos, haciendo que las representaciones visuales tenga un valor tan importante en la sociedad. La creación de un sistema de notación musical responde estos a la hegemonía del ojo. La partitura se convierte en la forma de intentar plasmar detalladamente la música que se crea, lo cual permite en cierto grado, unificar las formas de tocar. Esto a su vez, deja de lado las formas de aprender que propender por el desarrollo del oído y las reinterpretaciones o apropiaciones particulares desde las formas de aprender como la tradición oral y el estudio de oído.

Por otra parte, Ardila (2013) nos presenta su perspectiva respecto a la partitura, contextualizándola dentro del capitalismo impreso; donde la literatura musical se vuelven la única forma de aprender música, partiendo de las ediciones de partituras, las cuales estandarizan lo que se debe aprender y lo que no. De igual manera, exhorta a que las asignaturas le apuesten a currículos con diversidad epistémica, donde no se sacralice lo eurocéntrico.

Con respecto a lo anterior, se puede ver como la música Jazz se ha dado a la tarea de formalizar los conocimientos a través del lenguaje escrito, siendo esto un medio para

que esta música ocupe un lugar dentro de la universidad. “*Sacan libros de teoría y tienen Julliard Jazz y Berklee en fin tiene un especie de acervo probatorio para defenderse de esa acusación, todo eso da origen a que se considere el jazz como música académica*” (Villamizar, pregunta No. 27)

3. Fragmentación del conocimiento

La clase por tener un carácter individual, presenta la visión romántica del músico donde este se percibe como un ser virtuoso capaz de destacar en solitario. Este virtuosismo, que parte de la lectura y ejecución de la partitura, deja de lado otro tipo de habilidades relevante como ensamble grupal¹⁸, la creación y la improvisación, las cuales son fundamentales para la formación como instrumentista y docentes en formación.

El paradigma del músico occidental es ahora llevar a cabo en solipsismo¹⁹ su profesión, emprendiendo una carrera en la que su mirada se centra en él mismo, alejado de todo ejercicio comunitario. (Almonacid, 2015, p.90)

2.1.3 Paradigma otro y pensamiento fronterizo

Respondiendo a lo planeado en el apartado anterior, se considera que para descolonizar la universidad, se pueden tomar como ruta los conceptos y aplicaciones que puedan surgir a partir de las nociones de Mignolo (2003), las cuales se desarrollan en su escrito historias locales/diseños globales: el paradigma otro y pensamiento fronterizo. Bajo estas nociones, estableceremos un dialogo con los modos de ser de la universidad dentro del contexto de la educación musical y especialmente desde la flauta traversa, con el fin de abrir espacios a lugares y sonidos diversos pero valiosos. Igualmente, tendremos presente estas categorías para el análisis de los procesos de enseñanza y aprendizaje de los flautistas que interpretan la charanga y el género salsa

18. Dentro de la formación académica si se dan espacio para el ensamble grupal, pero la mayoría responde a formatos y repertorio occidentales, existiendo algunas excepciones como las agrupaciones colombianas como tríos, cuartetos, estudiantinas y/o orquestas típicas.

19. Concepto donde la forma de llegar al conocimiento se da a través de un monologo interno.

en el contexto bogotano, los cuales permearán la propuesta didáctica que se presentara en el capítulo 3.

Para dar cabida a las diversas formas epistémicas de los pueblos que a causa de la diferencia colonial, propiciada por los procesos de conquista y colonialidad dados en el siglo XV y XVI, fueron y continúan siendo silenciados y ocultos, se plantea un paradigma otro, el cual pretende romper con la hegemonía eurocéntrica y tomar el proyecto de diversidad, donde tanto lo eurocéntrico como lo indígena, negro, mestizo, feminista, puede ser reconocido como válido. A propósito de lo anterior Mignolo señala:

Los movimientos indígenas, por ejemplo en América Latina, el levantamiento zapatista, la historia del colonialismo desde la perspectiva de los actores que vivieron en las colonias (criollos, mestizos, indígenas o afroamericanos) como sus equivalentes en África y Asia, son los lugares epistémicos donde surge <<un paradigma otro >>. Estos lugares (de historia, de memoria, de dolor, de lenguas y saberes diversos) ya no son <<lugares de estudio>> sino <<lugares de pensamiento>> donde se genera pensamiento [...] y las epistemologías fronterizas. (Mignolo, 2003, p. 22)

Dentro de esta indagación se considera que la música popular, la interpretación de la charanga y la salsa, son lugares de pensamiento y conocimiento musical, que aportan una mirada "otra" desde su posición subalterna como músicas mestizas, la cual va más allá de lo establecido en el ámbito académico en cuando a sus formas de enseñanza-aprendizaje (improvisación) y sus maneras de interpretación (registro agudo y sobreagudo) enriqueciendo la formación de los flautistas y músicos actuales.

Por otra parte, el paradigma otro hace referencia al lugar de enunciación. Este quiere decir que todo conocimiento corresponde a un espacio geopolítico que es necesario conocer para que de esta forma no caiga en la universalización. Por esto, abordaremos la música de la charanga y la salsa desde los lugares de donde parte, (Cuba y Nueva York²⁰) para luego construir un panorama de lo que sucede en la ciudad de Bogotá.

20. Aunque estos son lugares geográficos no se puede olvidar los aportes que realizan a esta música los intérpretes originarios de Puerto Rico, Panamá, República Dominicana, entre otros significativos del Caribe.

Conjuntamente con el locus de la enunciación se encuentra del pensamiento fronterizo.

Pensamiento fronterizo es la relación entre conocimientos subalternizados²¹ y el conocimiento universalizado²² por el mundo occidental; el pensamiento fronterizo es una práctica que intenta mediar entre el conocimiento y pensamiento construidos dentro de historias modernas coloniales – dentro de la modernidad/colonialidad- y conocimientos locales ligados a la diferencia colonial. (Mignolo, 2000, como se cita en Walsh 2007, p. 203)

Será vital para esta pesquis el pensamiento fronterizo puesto que, se piensan las prácticas musicales y formas de conocer de los flautistas entrevistados desde las relaciones entre la música del mundo occidental y las experiencias de las músicas populares de la charanga y el género de la salsa²³. En el mismo sentido, la propuesta didáctica más adelante presentada tiene como enfoque esta perspectiva, pretendiendo mediar las formas de enseñanza-aprendizaje de corte occidental y las pertenecientes a la música popular.

Como comenta el flautista Germán Lozano, algunos músicos centran su trabajo instrumental y visión de la música hacia un tipo de repertorio. Al momento de enfrentarse con la realidad laboral se dan cuenta que necesitan ampliar su perspectiva.

Hay muchos amigos que le dice por favor hágame un reemplazo y dicen no, yo no puedo tocar esa música y uno les dice pero ¿Usted siendo tremendo flautista como puede decir eso? [...] Yo he conocido a muchos flautistas que me les quito el sombrero, pero pasa lo mismo “uy no hermano yo no toco eso a mí mándeme chisgas clásicas”. (Lozano, pregunta 26)

21. Se considera el conocimiento subalternizado, todos los conocimientos que provienen de los grupos humanos (indígenas, afrodescendientes, mujeres) que fueron inferiorizados a partir de los procesos de la colonialidad.

22. El conocimiento universalizado, se piensa desde la hybis del punto cero, una única forma validad de conocer el mundo que es implantada desde la idea eurocéntrica sobre las otras formas de conocimiento.

23. Esto se abordara dentro de apartado 2.3.1.1.

Entender la música desde el pensamiento fronterizo permite entablar relaciones entre lugares de enunciación diversos respetándose mutuamente y entendiendo que cada uno tiene aspectos diversos validos que pueden aportar a la formación integral.

Por otra parte, se entiende que el pensamiento fronterizo que se emite desde la subalternidad colonial es considerado pensamiento fronterizo fuerte. Por el contrario, aquel que a pesar de provenir por parte de quienes no están en el lugar de subalternidad, pero que se identifica con la perspectiva de la subalternidad colonial, se denomina pensamiento fronterizo débil (Restrepo, hablando sobre Mignolo, 2003). “Ambos son necesarios para conseguir transformaciones sociales efectivas. El uno sin el otro es, en última instancia, políticamente débil”. (Mignolo, 2003, p. 28)

2.1.3.1 Contexto Universidad Pedagógica Nacional.

Este apartado se busca visibilizar formas de enseñanza-aprendizaje de la flauta que han logrado incorporar en sus practica el pensamiento fronterizo, tales como, la clase de instrumento principal²⁴ de la Universidad Pedagógica Nacional, existe una relación de los autores clásicos con otros tipos de música, a partir de las necesidades del estudiante y la reflexión pedagógica de docente a través de su experiencia y visión del mundo un abordaje desde otras músicas como alternativa para los problemas de lectura y de técnica instrumental, teniendo el abordaje de piezas latinoamericanas, como pasillos, contradanzas y choros. De igual manera, desde el abordaje de escalas musicales que se salen del marco tonal (mayor y menor), escalas que provienen de otros lenguajes como las escalas pentatónicas, los modos, las escalas octatonales entre otras, así como repertorios occidental que responden a otros tipo de lenguaje y de sonoridades como la música contemporánea y las técnicas extendidas.

Por otra parte, desde el interés del maestro Javier Riveros se abrió un espacio dentro de la licenciatura para el abordaje de la música popular en el cual mediante un ensamble grupal Orquesta de salsa y música tropical se da la oportunidad a los

24. Se habla desde las clases por el Maestro Alfredo Enrique Ardila Villegas.

estudiantes de tener un contacto con este tipo de música. Acerca de su proceso en esta agrupación Jonathan Villegas flautistas de la agrupación comenta:

Yo creo que ampliar el registro y también tener más sonido, más volumen porque yo estoy solo con una cuerda de vientos que suenan súper duro [...], entonces uno siempre tiene que estar tocando arriba para medio hacerse notar y también tratar de sonar lo más duro posible. Me ha aportado en cuando al repertorio de la música salsa, hasta en la historia y de seguir investigando más referentes, de seguir investigando más de la improvisación en la flauta. (Villegas, pregunta No. 8)



Ilustración 1: Jonathan Villegas

De lo anterior se puede notar que el estudiante hace énfasis en que la interpretación de esta música dentro de la flauta travesera es necesario el dominio del registro agudo y sobreagudo de la flauta. Igualmente, refiere dos aspectos relevantes, que son el conocimiento de la historia, la cual es muy importantes puesto que da un contexto y un entendimiento más completo de la música que se toca y por último, el estudio de la improvisación, aspecto que no está muy presente en la academia.

Por otra parte, el maestro Javier Riveros nos comparte algunas dificultades presentadas al momento de iniciar este proyecto.

El primero; los mismos estudiantes, ni siquiera las directivas. Ven que eso no es un asunto para estudio, sino que mal llamado, para “chisga” y así veces se cree que es y no como cosa para estudiar, para mirar, para trabajar, para interpretar, sino más como salgamos del asunto, ese fue uno de los primeros obstáculos. (Riveros, pregunta No 7)

En estas afirmaciones se evidencia como desde el pensamiento eurocéntrico, frecuentemente se asume que las músicas que corresponden a lógicas diferentes a las académicas, no merecen ser estudiadas, quizá por ser músicas que se mueven dentro del goce y la fiesta, se piensan que se pueden tocar que cualquier manera.

En contraste con esto, se ve el interés por parte de algunos estudiantes de otras universidades, quienes en su contexto académico no tienen la posibilidad de acercarse a estas músicas por razones similares a las expuestas anteriormente, no obstante estos músicos en formación buscan espacios donde puedan aprender e interactuar con estas músicas.

Hay gente de afuera que nos contribuye; por un lado les interesa venir y aprender porque no lo hay allá y por otro lado a nosotros también nos conviene. Tengo dos percusionistas de la Universidad Nacional estudiando percusión clásica allá en la universidad como carrera y había una orquesta en la Nacional, parece que la acabaron por las mismas razones de que pareciera que no es un formato para un trabajo de estudio serio, entonces la acabaron, ellos quedaron como volando y yo en algún momento hice la convocatoria, ellos se enteraron y vinieron. (Riveros, pregunta No. 11)



Ilustración 2: Ensayo orquesta de Salsa UPN

Se puede decir que estos espacios son relevantes dentro de la universidad, puesto que fomentan el conocimiento de músicas “otras”, sus características musicales, su estética, su historia, el aprendizaje grupal y la improvisación.

2.2. LA MÚSICA POPULAR

De ignorar estas coordenadas históricas la música seguirá presentándose como un don del cielo -o de los europeos- más o menos sazónando con los ingredientes <exóticos> aportados por indios y negros, y lo que es peor como algo estático, capaz de moverse solo a instancias de impulsos externos (europeos o norteamericanos); lo que equivale a decir, como folklore muerto o inmutable, como pieza de museo (en este caso, material para discos etnográficos) y no como el proceso dinámico que hemos visto desplegarse ante nosotros. (Acosta, 1982, p. 173)

Teniendo en cuenta las palabras de Acosta, se quiere reconstruir el concepto de la música popular de Cuba y sus distintos géneros desde dos planteamientos: El significado de lo popular y las cosmovisiones africanas que coexistieron desde el camuflaje, constituyéndose en híbridos culturales de resistencia²⁵. Consideramos que estos puntos nos dan un panorama de lo que es la música popular cubana, no solo desde los aspectos musicales, puesto que sería seguir repitiendo la visión modelo fragmentada del mundo, correspondiente a la colonialidad del saber. Si no también abordando la cuestión desde la sociología y la historia para poder entender las sonoridades desde una perspectiva más amplia.

García Canclini (1987), describe que hablar de lo popular, es una tarea compleja puesto que, se han dado varios enfoques o formas de entender esta noción. Por una parte, se asocia o reduce lo popular a lo folclórico, esto quiere decir que se vincula con las tradiciones, las costumbres, la religiosidad, los rituales, los procesos simbólicos en la medicina, las fiestas y las artesanías de los pueblos indígenas o afros.

25. Concepto introducido por Almonacid (2015) se refiere a “el resultado del choque entre las visiones del mundo moderno-occidental con *otras* visiones de mundo existentes en comunidades e individuos que han desarrollado resistencias particulares antes las lógicas hegemónicas de la modernidad.

Respecto a esta forma de concebir lo popular, el autor (1987) reconoce que “Su mirada perspicaz sobre lo que durante mucho tiempo escapó a la macrohistoria o a los discursos científicos hegemónicos, su capacidad para percibir lo periférico, lo que en el pasado, desde el trabajo de los marginados, funda el presente” (p.2). Sin embargo, afirma que, es importante que se analice también desde los procesos actuales, que presentan condiciones industriales de producción, circulación y consumo.

Respecto a la relación de lo popular y lo folclórico, Acosta (1982) describe que “si el folclor significa <<saber popular>> o <<saber del pueblo>> ¿Por qué se hace una diferenciación entre música folclórica y popular?” (p.72). Responde a dicho cuestionamiento, afirmando que esta distinción, se da desde las industrias culturales quienes conciben lo popular desde el consumo masivo.

Para la sociedad de consumo capitalista, lo popular es lo que se vende y de ahí la situación paradójica de una sociedad en que lo popular, ahora convertido en pop, no es concebido y realizado por el propio pueblo, sino dirigido por los magnates de la << industria cultural>> y sus especialistas asalariados para consumo del pueblo. (Acosta, 1982, p.73)

En contraste García Canclini refiere, que la definición de lo popular trasciende lo folclórico y plantea que esta se puede vincular con los medios masivos. “La cultura popular contemporánea se constituye a partir de los medios electrónicos, no es resultado de las diferencias locales sino de la acción homogeneizadora de la industria cultural” (p.3).

Para este trabajo, que tiene una perspectiva decolonial, se entenderá lo popular conjuntamente con lo folclórico, no como una mera reducción, sino como una base para aproximarse a las cosmovisiones y a las formas “otras” de aprendizaje de la música.

La música popular de la que aquí se habla si bien ha pasado por procesos de producción comercial, no fue creada para esos fines, sino como una construcción colectiva, que refleja las formas de vida de un pueblo que mediante la hibridación

cultural, le permitieron resistir. Su difusión comercial y nomadismo estético²⁶, a pesar de ser representaciones de la colonialidad del poder y del saber, emiten de forma indirecta el valor de estas músicas, las cuales no se reducen en estos medios sino que encarnan un compilado de creencias, formas de vida, ligadas a la esclavitud, al cimarrón, al racismo, a las luchas de independencia, interacciones sociales que se representan a través de sus líricas, la relación con el cuerpo y las formas de sonar.

“La cultura popular es la cultura de los subordinados (subalternizados)²⁷ que resisten a la subordinación” (Fiske citado por Acosta, 2007, p.72), esta resistencia se ejerce a través de las expresiones artísticas como el carnaval, el circo, el teatro y la música, mediante las cuales se representan los significados de las vidas de estas comunidades y que desde allí ganan espacios ante una sociedad que los comprime. En el contexto de la músicaailable afrocubana, Acosta (2007) afirma que, a pesar de la negación, discriminación y denominaciones peyorativas que se le dió a estas músicas (vulgares y primitivas) por parte de las clases dominantes, llegaron a ocupar una marcada presencia en la vida social y cultural de estas gentes.

Además, se conoce que durante el siglo XX todo aquello que fuera de origen africano fue prohibido por la elite. Sin embargo una parte de este legado siguió vivo por medio de la tradición oral, así como por el aumento de la pobreza, lo que permitió que personas de diferentes condiciones interactuaran con las clases populares, aprendiendo y apreciando estas manifestaciones. (Roy, 2003).

Se mencionaba anteriormente que los saberes populares buscan alternativas para presentar las realidades desde lo cotidiano. Esto se expresa mediante sus líricas, que narran historias del día a día, formas de vida y sentires, utilizando como recurso la crónica y los refranes o adagios populares.

26. Término usado por Acosta (1982) para referirse a la forma por la cual los compositores occidentales toman como materia prima cultural a las músicas de otras regiones del mundo, sin atribuirle ningún valor a dichas músicas en sí mismas. Atribuyendo que estas solo pueden tener valor al estar inmersas en las producciones occidentales. Esto claramente representan la colonialidad del poder y del saber en el contexto musical.

27. Paréntesis incluidos por el autor.

Canciones como El bodeguero de Richard Egües, “Toma chocolate, Paga lo que debes”, Aprende muchacho de la Orquesta de Aragón; “aprende a darle la mano a quien es tu amigo y al otro deja que siga con su destino” ilustran el uso de estos recursos. Otras líricas, se refieren a elementos propios de la música popular como el baile o los géneros musicales como la canción el Son de la loma “Mamá yo quiere saber de donde son los cantantes” y finalmente, líricas que expresan los sentimientos de la cultura afrodescendiente reivindicando su existencia y oponiéndose al racismo y discriminación vividas a causa de los procesos de colonialidad. Ejemplo de esto la composición musical Tite Curet Alonso²⁸, Las caras lindas “Por eso vivo orgulloso de su colorido. Somos betún amable, de clara poesía. Tienen su ritmo, tienen melodía. Las caras lindas de mi gente negra”

Abarcar todos los temas presentes en las músicas de la charanga y la salsa es un complejo trabajo, sin embargo, es muy importantes reconocer que “La alegría de la salsa es sobre todo una perspectiva, pues muchas composiciones salseras abordan temas muy tristes; una tristeza que dicha perspectiva pretende transformar en energía rehabilitadora de vida, a través de la sonoridad y el baile” (Quintero, 2009, p.39).

Teniendo en cuenta la perspectiva de la alegría, se hablará a continuación de algunos elementos constitutivos de la música popular como: el baile, la dimensión comunitaria y la relevancia del ritmo que hacen parte del segundo planteamiento: las cosmovisiones africanas.

Dentro de estas cosmovisiones, la música, la danza y algunos elementos del teatro como las máscaras hacen parte de la representación de mundo desde el rito, que a pesar de los procesos de colonización, siguen vivas en los afroamericanos en las prácticas rituales de origen Yoruba, Bantú, Arara y Arakuá, las cuales alimentarán el

28. Compositor puertorriqueño considerado el mejor y más prolífero del género de la salsa. Aunque no es de origen cubano, lo traemos a esta discusión pues representa desde sus líricas las realidades de las músicas y vidas del caribe.

contexto de la música popular desde la construcción de instrumentos con materiales de origen americano (especialmente los tambores), los cantos y la danza.

Entre las características generales de esas formas rituales se encuentran, la visión integrada de las formas que occidente asume como artísticas, las cuales permiten el contacto con los antepasados desde la celebración sagrada y profana, que se percibe como una sola puesto que las acciones sociales constituyen una dimensión sagrada. En el contexto de la música africana, los tambores serán por excelencia la forma de vincular a los vivos y los muertos, así como a los hombres y a sus deidades. (Roy 2003).



Ilustración 3: Baile rueda de casino.

De lo citado, es importante para este estudio resaltar la relación coexistente entre la música y el baile como parte de una misma expresión integrada, el papel de las acciones comunitarias y la importancia del tambor y el ritmo para las expresiones musicales populares.

Los gobiernos coloniales consideraban el baile fundamentalmente como una << diversión >>, que podía ser incluso, distraente, mientras que para los esclavizados o <<esclavizables>> las practicas danzarías constituían una expresión ritual de memorias colectivas una estéticas de la seducción o una vía de comunicación e incitación libertaria.” (Quintero, 2009, p.10)

A partir de esta afirmación, se puede analizar la diferencia existente entre el pensamiento hegemónico-moderno en relación con la danza y las cosmovisiones afroamericanas de la misma. Notando que la primera refiere al baile como un mera

distracción, puesto que, en las concepciones occidentales se toman los planteamientos platónicos²⁹ de la dualidad entre el mundo sensible (corporal) y el mundo de las ideas (mental), siendo este último donde habita el pensamiento racional y aquel que debe fomentarse y prevalecer, dejando las practicas que conciernen al cuerpo relegadas, disminuidas o puestas en términos de un ordenamiento de movimientos establecido por un coreógrafo³⁰ que representa a la precisión de la ejecución y la elegancia refinada del movimiento.

Quintero citando a Ávila (2007) “No se danza solamente en el ritual [...] del acto dancístico, sino que hay cuerpos para los cuales moverse equivale a una alevosía del movimiento, a una manera de estar y seducir [...] un atentado contra el desplazamiento dócil del cuerpo sujeto a las oficialidades del decoro” (p. 50)

Como refiere el autor, en contraste con las formas danzarias de occidente y maneras correctas y pulcras de habitar el cuerpo, el baile y el movimiento, además de evocar y vivir algunas formas rituales que movilizaban nuevas formas de identidad y colectividad, responden consciente o no, a formas de oposición a la colonialidad del ser, pues reproducen una visión del mundo diferente relacionada con percepciones de tipo sensorial que dejan al descubierto incluso los deseos eróticos y sensuales.

De otra parte, en cuanto a la relación entre mente y cuerpo en el contexto de la enseñanza-aprendizaje de la flauta travesa en la academia, se puede decir que al centrarse en la partitura, el manejo del repertorio, y el virtuosismo, en ocasiones se dejan de lado el cuerpo, a pasar de ser muy relevante dentro de la práctica instrumental. Si bien al iniciar un proceso de tipo instrumental, se realiza una aproximación referente a cómo se relaciona el cuerpo y el instrumento estudiado, sin embargo, al llevar a la educación formal se cree que estas cuestiones ya están resueltas y se deja poco espacio para abordarlas.

29. Estos conceptos los retomará después el filósofo Rene Descartes representante importante del racionalismo científico.

30. Más adelante se desarrollara esta idea en relación con la composición musical y su relación con la danza.

En el mismo sentido, se puede ver que, desde las propuestas de algunos pedagogos musicales como Dalcroze y Orff, se han abierto caminos para entender la música no solo desde la razón o la teoría, sino desde la vivencia, la cual permea tanto la percepción auditiva como la corporal. Tarea de los maestros y estudiantes será reflexionar sobre la forma de articular el abordaje del repertorio y dichos planteamientos, con el fin de que la enseñanza-aprendizaje de la flauta traversa sea integral.

Siguiendo con lo que respecta a la relación del baile dentro de la música popular. Al inverso de lo que sucede en la música clásica europea, donde la melodía tiene un papel central y la función de los instrumentos de percusión se basa en acompañamiento, en las músicas de origen afrocaribeñas la percusión es un elemento constitutivo que representa el dialogo entre el bailarín y el intérprete.

En este sentido, a pesar de que las construcciones melódicas y armónicas de las músicas populares, responden a las formas occidentales, su fuerte relación con el ritmo (principio ordenador en la música popular) reproduce de forma camuflada los ritmos sincopados provenientes del tambor a través de los arpeggios y melodías de los instrumentos de viento (Quintero, 2009)

Evidencia de ello, la forma de sonar de la Orquesta de Aragón.

Rafael Lay definió a su agrupación musical como una orquesta 'sonera'. Nadie representaba mejor el sabor sonero de la orquesta que su flautista, Rolando Lozano. Un maestro de la flauta de cinco llaves, Lozano [...] hacía uso de frases rítmicas callejeras muy pegajosas en sus inspiraciones. Escuchar a Lozano era como oír el canto del tambor quinto en un ensamble de rumba callejera. (Fernández, s.f. p. 4)

En el mismo sentido el flautista bogotano Edinson Velásquez (2017) nos ilustra como a través del manejo de la articulación en la flauta traversa, se llega a evocar este sonido del tambor *“el staccato tiene que ser súper durísimo, súper marcado, tacatá tacatá ta, sino tikiti tikiti ti, duro duro, eso hay que practicarlo un montón”*

Además comenta lo presentado por el flautista cubano Joaquín Oliveros, que se relaciona con un sonido percutido.

“No es virtuoso, sino una cosa deliciosa de escuchar y de tocar, él me decía, aquí lo más importante es el bailaror y bueno vamos a hacerlo y escucha, mira la percusión lo más importante, mira el golpe del quinto de la conga, el guaguancó escúchalo, de esa manera es que uno tiene que tocar percutido” (Velásquez, Pregunta 4)

Como se refiere anteriormente, muy importante para esta música, que es de tipo colectivo, es la relación con el bailaror, esto estará fuertemente marcado en la improvisación, ya que por medio de esta, se da tanto al intérprete como al bailaror la posibilidad de creación. Esta creación no se concentra en el concepto de virtuosismo occidental, sino que presenta una fuerte relación con el oyente, quien tiene una participación activa en la escucha, puesto que el sonido trasciende la percepción auditiva estática, al traducirse en movimientos.

La improvisación es una relación comunicativa que expresa *reciprocidad*, característica de lo comunal (temple 1989), donde la individualidad se constituye, no en términos de lo que busca o lo que recibe (como cosmovisión occidental burguesa), sino de lo que ofrece, de lo que da. (Quintero, 2009, p. 100)

Lo anterior, refleja la visión comunitaria de la cultura afroamericana, donde se establece un dialogo, una comunicación, una interacción social real. El improvisador pondrá al servicio su técnica y su visión propia para bridarla a los otros, tanto a los demás intérpretes pero especialmente a los bailarores. Jacqueline Torres flautista y bailarora de salsa casino, nos comenta esta visión desde su vivencia:

En este momento siento que puedo entender la música desde el bailaror y puedo como flautista también proponer para ese bailaror. Me parece genial, porque se cómo bailarora que me gustaría escuchar para moverme de determinada forma y yo puedo proponerle esto a bailaror desde mi flauta. (Torres, pregunta 23)

Se resalta de estas palabras la búsqueda por establecer conexiones a través del entendimiento del lenguaje musical y corporal que permitan “proponer para el bailaror” quien completa y corresponde el ciclo comunicativo.

Quintero (2009) refiere que la composición dentro la música popular tiene un carácter abierto, puesto que a diferencia de las formas de composición eurocéntricas, donde el autor de la obra da todo por sentado, en este tipo de música aunque existen partes obligadas o predeterminadas, se da un espacio relevante para la improvisación, la cual completa la obra.

Dentro del formato de la charanga más que en la salsa: “El instrumento que mantiene el estilo de la banda es la flauta. Con ella se realiza la improvisación. Los violines improvisan a veces, pero la flauta tiene que improvisar a todo momento³¹”. (Eddy Zervigon, s.f) Por lo mencionado anteriormente, los talleres realizados a los estudiantes de flauta travesa de la Universidad Pedagógica Nacional, contextualizaran los elementos musicales propios de la música de la charanga tales como: los ritmos sincopados, el uso de la tercera y cuarta octava, el manejo de la articulación todos ellos en función de la improvisación. Además porque dentro de la academia son pocos los espacios para abordar este tema y los estudiantes al referirles esta música tiene un particular interés por la improvisación.

Miller (2014), en su investigación describe cinco formas de improvisación en la charanga. La primera denominada florear, consiste en embellecer la melodía del compositor con adornos o cambios sutiles en la melodía, forma presente en el danzón. De la misma forma, Quintero (2009) refiere que “florear”, viene del canto de tipo responsorial proveniente de los toques de tambor, estos cantos son tipo pregunta y respuesta entre el solista (florear) y el coro (manda) este último, establece un estribillo que se repite constantemente, mientras que el solista realiza variaciones en torno a este estribillo. Los términos manda y florear, se dan en la relación entre como la expresión individual, solo es posible a partir de la colectividad.

31. Tomado de la entrevista realizada por Israel Sánchez-Coll y Néstor Emiro Gómez en la revista virtual Herencia Latina.

La segunda, *Mambear*, esta es un improvisación más rítmica y fuerte, sobre un acorde de la dominante siete, la cual se realiza sobre la parte de los coros, este tipo de improvisación aparece en la década de los 30's con la incursión del ritmo de mambo en la charanga. La tercera, *Inspirar* o *sonear* es la improvisación de menor duración, realizada entre los llamados o pregones y las respuestas del coro, similar a la forma del son y la su forma de cantarse. La *descarga*, dada en el contexto del jam, es una improvisación de larga duración, que probablemente tiene su origen en los rituales religiosos afrocubanos.

Este cubanismo, se empleó originalmente como verbo: descargar, con el múltiple significado de pelar, regañar, contar los problemas, desahogarse. Y se más o menos en el sentido de desahogarse, de expresar algo que uno lleva adentro, que se aplica a nuestra música. (Acosta, 2007, p 112)

Por último, *montunear*, este tiene un estilo groove, usualmente comprende una progresión con 2 a 4 acordes, este estilo se encuentra presente en el son, el chachachá y la pachanga.

Un recurso muy usado dentro de la improvisación de la música popular cubana y la salsa e incluso en el latín jazz, lo constituye la citar fragmentos reconocibles de otras canciones, dentro de la improvisación. Un ejemplo de esto los presenta Fernández describiendo el estilo de Richard Egües:

Utilizaba o 'citaba' melodías conocidas, a veces de canciones infantiles como *Mambrú se fue a la guerra*, otras veces fragmentos de música clásica y otras cosas por el estilo, pedazos de sus inspiraciones que se grababan fácilmente en la memoria de que escuchan; otras veces imitaba a alguno de los cantantes, o hacía la parte del llamativo en el patrón [...] de los montunos (Fernández, s.f, p.5)

Al igual que lo menciona el autor, es posible realizar citas que estén dentro del lenguaje propio de la música popular así como citas que provengan de otros lenguajes, la música

clásica, el jazz, flamenco, así como de otras músicas populares Latinoamericanas. Estableciendo que la música, a pesar de guardar rasgos característicos propios y cosmovisiones diversas en sus formas de ser, es un lenguaje universal y que existen formas, como la mencionada que rompen con las fronteras y barreras.

Respecto a este recurso de improvisación es importante desarrollar habilidades de transposición y tener el oído entrenado dentro del ritmo-armónico para poder utilizar la cita en el lugar pertinente. Su uso puede ser circunstancial o pueden alimentar el discurso de lo que el intérprete busca expresar mediante su improvisación. Abordaremos esta usanza dentro de la propuesta didáctica presente para este trabajo.

2.2.1 Géneros musicales

Danzón

Es considerado el baile nacional de Cuba, durante el siglo XIX será el divertimento en los salones de baile por personas de clase alta. Para entonces, era plenamente instrumental, según Pérez (1986), el danzón tiene su origen en la contradanza y en la danza cubana.

En los años de la república, (1909) tomara una función nacionalista.

“La función social, la cubanidad se manifiesta ya desde esa época, en el disfrute que proporcionó a diversas clases sociales de ideología nacional y en su utilización consciente como forma de diferenciación artística y arma de lucha ideológica del cubano contra el español” (Torres,1996, Pág. 173)

Esta afirmación da cuenta de cómo la música se vuelve un icono y una manera de resistir y además una forma de crear una identidad nacional. Sin embargo, la independencia de Cuba del imperio español en 1898, va de la mano de la “ayuda” del gobierno de los Estados Unidos, quien durante más de medio siglo, mantuvo tanto una ocupación militar como el control político y económico de la isla.

“La ocupación militar fue un ejemplo de manual de lo que se consideró una intervención <<ilustrada>>. Los estadounidenses construyen las tan necesarias escuelas, carreteras,

alcantarillas y líneas telefónicas. Pero todo era para integrar más a los cubanos ya <<civilizados>> en su órbita” (Skindmore y Smith, 1996, p. 282)

De lo anterior, se puede inferir como los Estados Unidos, ejercían desde formas de colonialidad del poder y del ser, a través recursos que reflejan la empresa colonial y representan las ideas modernas de progreso. “No obstante que el colonialismo político fue eliminado, la relación entre la cultura europea, llamada también occidental y otras, siguen siendo una relación de dominación colonial” (Quijano, 1992, p.11).

Sin embargo, desde la subalteridad, emergen otros géneros cubanos y populares que se incorporan al panorama musical de la charanga en el siglo XX (Pérez, 1986) y que caracterizaran las agrupaciones de charanga más reconocidas como en nuestro medio Capitalino, tales como: La orquesta de Aragón, Fajardo y sus estrellas.

Algunos historiadores definen a Miguel Failde como uno de sus mayores representantes el danzón, quien compuso: el delirio, la ingratitud, las quejas y el más reconocido “las alturas de Simpson” estrenada en 1879. Otro compositor destacado en este género es Antonio María Romeu, compositor del tema “Tres linda cubanas” quien imprimió a su música un criollismo que deleitaba a los bailadores. En este género es muy característico motivo ritmo del cinquillo, es considerado de procedencia africana, traído por los esclavos (de origen bantú) y sirvientes haitianos.



Ilustración 4: Cinquillo Bantú.

Este motivo rítmico del cinquillo bantú, es utilizado tanto en la música de charanga como en los arreglos de salsa, dentro de las introducciones, primeras partes de las composiciones o como base de las estrofas o partes cantadas. Un ejemplo de danzón se encuentra en la canción La reina Isabel de la Orquesta de Aragón.

Son

Se considera que proviene del oriente de la isla (Santiago de Cuba, Guantánamo) por el tipo de instrumentos que utiliza tienen un tinte rural. “*Formaba este grupo dos tocadores de tres, dos rasqueadores de guitarras, un bongosero, un maraquera y un tocador de botijuela o marimbula*” (Grenet, 1996, p 82).



Ilustración 5: Botijuela

La botijuela, es un instrumento aerófono que consiste en la adaptación de un recipiente de barro donde se transportaba el aceite. Su función en el conjunto del son, era de bajo armónico (subdominante, dominante y tónica). Se utilizó también para acompañar los festejos callejeros, los coros de clave y el punto. Por sus limitadas posibilidades sonoras y de construcción, se sustituyó por la marimbula.

La marimbula, instrumento en forma de cajón que sirve de base armónica, posee una abertura circular y su sonoridad se producen mediante unas placas de acero delgadas (de distinta longitud) ajustadas a la caja, las cuales se ponen en vibración por medio de la pulsación (Grenet, 1996)

Camacho (2013) comenta que dentro del este estilo de la música cubana y la Salsa, se toman las formas de tocar de la marimbula (de origen africano) y se transportan a el bajo o baby bass. De manera similar a lo descrito, el tres cubano dentro del género del son realizar los montunos o guajeos, (acompañamientos ritmo-armónicos) que para

otros formatos instrumentales serán llevados al piano como en el caso de la charanga o la orquesta³².

Otro elemento principal en el son es la clave, instrumento musical de percusión que lleva un patrón rítmico que se tomara como base para otro géneros como la salsa.

Clave Son 3-2



Clave son 2-3

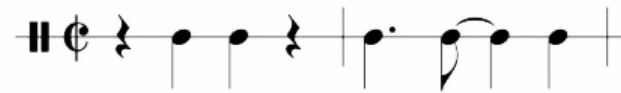


Ilustración 6: Clave de son

En cuanto a su estructura musical consiste en la repetición de un estribillo de cuatro compases, que se canta en coro y un motivo de contraste improvisado por un solista, que puede ser de 4 o 8 compases. Se destaca en este género su bajo anticipado y el manejo de la sincopa tanto interna como externa. (Grenet, 1996)

Algunos compositores de este género musical son: Miguel Matamoros (el son de la loma, la mujer de Antonio y el que siembra su maíz), Sindo Garay, Ignacio Piñeiro (Las cuatro palomas, tres linda cubanas) Rosendo Ruíz (el lamento cubano).

Roy (2003) menciona que a inicios del siglo XX llega el son a la Habana. Existen dos perspectivas acerca de cómo se dio esta entrada. Algunos refieren que hubo migraciones del campo a la urbe que fortalecieron el proceso y otros dicen que un grupo de soldados fue enviado a las zonas rurales para confraternizar con los pobladores en caso de rebelión. Estos soldados de vuelta a la capital llegaron

32. Información tomada del video percusión fundamentals of latin music for the rhythm section- Poncho Sánchez

encantados y empezaron a difundirla en la región. En la Habana se conformaron importantes agrupaciones como el septeto nacional, el sexteto habanero y el conjunto casino.

Algunas canciones representativas dentro de la charanga que pertenecen o se vinculan con este género son: El baile suavito, Aprende muchacho, son de la loma,(Orquesta de Aragón) Sobando el son (Tito Rodríguez)

Danzonete

A partir de la llegada e impacto del son en la Habana, se realizara una adaptación del danzón, introduciendo elementos del son, este género recibe el nombre de danzonete. Como se dijo anteriormente el danzón en sus inicios era puramente instrumental, el danzonete en cambio incluye un acompañamiento de canto al estilo de los estribillos soneros. Además, las maracas toman el papel del güiro. Uno de los primeros danzonete se tituló “Rompiendo la rutina” compuesto por Aniceto Díaz. (Grenet, 1996). Desde aquel momento, (década de los 20's del siglo XX) todas las orquestas y agrupaciones de charanga contratarán un cantante y empezarán a poner dentro de sus composiciones género cantados diversos, como la guajira, la guaracha y el bolero. Sin embargo, el auge del son y de los sonidos de la big band, quitarán protagonismo a la charanga y los interpretes de este formato a finales de los años treinta empiezan a buscar formas de innovaciones rítmicas como el chachachá y el mambo. (Roy, 2003)

La guaracha y guajira

Ambos estilos cantados proviene del teatro bufo y conservan los ritmos ternarios de la zarzuela española. Estos géneros tomarán fuerza en la época de la república cuando se dignifica el papel del campesino y la herencia africana. En cuando a la guaracha, tiene un carácter vivo y una forma dialogada entre coro y solista, sus temas principales son: el humor, la sátira y el doble sentido. Por su parte, la guajira relatara la vida del campesino y los países naturales que lo rodean, Joseito Fernández, Guillermo Portabales y el dúo Celina y Reutilio, serán grandes representantes de este género cantado.

Dentro de la charanga, define el entrevistado Edinson Velásquez respecto a lo comentado por J.J Oliveros que:

Hay unos cantos muy particulares, que son campesinos, del son cubano y ellos siempre los hacen y los imitan todo el tiempo, es una cosa que lo hace un guajiro, [...] un campesino de oriente, [...] Santiago de Cuba y Guantánamo, eso es lejos de la Habana, dice un canto de pronto ta da da tarara ra ra, y ellos siempre están imitando eso, cosas de otras canciones y sobre todo cubanas, sonoras muy campesinas, guajiras. (Velásquez, pregunta No. 5)

El nuevo ritmo: MAMBO

El nuevo ritmo consistía en utilizar la célula rítmica sincopada en la última parte del danzón, esto correspondía a las que los bailarores querían cambiar el ritmo suave del danzón por ritmos más rápidos y vivos. La sección A del danzón era suave y se usa de introducción, la parte B era un tema lento y después en la parte C se hacía un largo montuno, en esta última sección fue donde se introdujo el “mambo”.

La orquesta de Arcaño tocaba no solo en salones de la clase alta, sino que alternaba sus presentaciones bailes populares, pues allí ganaba experiencia desde el punto de vista musical, puesto que tocaban para bailarores más experimentados y creativos. Esto motivo a los hermanos Orestes a la innovación del nuevo ritmo.

Se ha discutido mucho acerca de quién ha sido el creador del mambo, acerca de esto (Acosta, 2007) afirma que el mambo era algo que flotaba en el ambiente, sin embargo (Jorrín entrevistado por Roy, 1982) afirma que los treseros orientales habían empezado a utilizar dichos motivos sincopados y que tanto Oreste López como Pérez Prado los incluyeron en sus formatos instrumentales de formas diversas. Siendo Pérez Prado quien más la desarrolló en su orquestación e instrumentación.

Chachachá

Este género musical es considerado hijo el danzón. Algunos atribuyen su creación de la Orquesta las Américas en 1951.

Tiene de él el sentido rítmico y la dulzura criolla, pero es nuevo, se presta a nuevas figuras de baile y sobre todo es más cómodo de bailar que el mambo, de pasos complicados y

rápidos. Se puede cantar y como en el danzón, se puede ajustar a su ritmo a boleros³³ y otras composiciones musicales [...].A Jorrín se le ocurre que en la parte lenta la orquesta puede cantar a coro unas frases sencillas, al unísono, en tiempo lento, siempre que la orquesta marque bien el ritmo, ayudado con frases musicales de los violines (Díaz, 1996, Pág. 251-252)

Jorrín, violinista de la Orquesta de las Américas, cansado del triunfo de la Orquesta Nuevo Ritmo de Arcaño, busca innovaciones dentro del danzón. “En la orquesta empezamos a modificar la acentuación rítmica del danzón sincopado volviendo a colocar el tiempo fuerte en el primer tiempo del compás e introduciendo dos corcheas semicorcheas que se resolvían en una corchea” (Roy citando a Jorrín, 2003, p. 103)

De igual forma Díaz (1996) presenta que Jorrín denominó a este nuevo género “mambo-rumba”, pero de su composición “Silver Star”, emergió el nombre que se conoce hasta el momento, “*Cha cha chá, cha cha chá, es un baile si igual*”

Afirma Díaz (1996), que no se sabe si el estribillo Cha cha chá, surgió del “güiro en el acompañamiento o el escobillado de los pies de los bailarines” lo cierto es fue adoptado por los espectadores y bailarines.

Algunas canciones representativas del formato de la charanga dentro de este género son: El bodeguero, Esperanza, Cachita, El paso de encarnación (Orquesta de Aragón) Salud dinero y amor (Típica Novel).

Pachanga

La pachanga fue un género creado en Cuba después del Chachachá en los años 50, sin embargo, su desarrollo más amplio se da en Nueva York. Se dice que Eduardo Davidson fue su creador, creado un ritmo similar al merengue. En el lado Cubano de la pachanga, se encuentran artistas y agrupaciones como Gilberto Valdés y su charanga, La Orquesta La Sublime, La pachanga de Cuba, Belisario López, La charanga Cuban All Star, La Orquesta de Aragón, Las melodías del 40 y el Conjunto Casino, cultivaron el género en la década de los 50'S. (Ulloa, 2008).

33. Como el bolero cha-cha o la guaracha cha

En Nueva York, la Orquesta Duboney (Charlie Palmieri y Johnny Pacheco) y José Fajardo, motivaron el auge de este género interpretado en el formato de la charanga. En cuando a la Orquesta Duboney, tomaron la organología de la charanga y las mismas células rítmicas de la pachanga pero con otra velocidad, la cual respondía al entorno del barrio latino, que imponía el acelere de la vida moderna. (Ulloa, 2008) Otra agrupación exponente este género fue la Orquesta de Tito Rodríguez (Evora 2003).

La pachanga no tuvo gran desarrollo en sus letras, las historias que llegaba a contar eran muy cortas y descomplicadas, combinaban el humor y el baile alegre, el cual se asemejaba al charleston de los años 20. (Arteaga, 1994)

Algunas canciones representativas de este género son: Compite Cundunga, Mante de Coco, El pañuelo, Que cochine calidad, dentro del álbum Charanga Pachanga Tito Rodríguez and his orchestra.

SALSA

Muchos autores han tratado de dar su definición sobre la salsa. Para este trabajo, se tomará la dada por Ulloa, puesto que habla tanto del concepto musical como social.

Ulloa (2010) afirma que la salsa no es un género, sino una fusión de diferentes músicas de origen cubano, puertorriqueño, neoyorkino, dominicano y africano, las cuales dieron como producto una mezcla que para fines comerciales, recibió el nombre de “salsa”. Bajo este nombre, alcanzaría el reconocimiento mundial. Por otra parte, asegura que no es simplemente un género puesto que, esta música encarnó lo sentires de los migrantes de las islas del caribe y se convirtió en una manifestación musical y de identidad en un entorno social marginado “Barrio Latino”.

Respecto a lo citado por el autor, Pacheco en la película Yo soy del son a la salsa, expresa que existía una dificultad en nombrar cada canción con su género particular, puesto que se creaban confusiones. Por esto, junto con Jerry Masucci decidieron simplificar el asunto poniéndole el nombre “salsa”.

Por otra parte, Héctor A. García manifiesta, que algunos músicos ya habían utilizado este término dentro de este ambiente musical. Por ejemplo, “Salsa Na’ma de Charlie Palmieri en 1963, “Salsa y Control” de Richie Ray y Bobby Cruz en 1966; “Salsa y Bembé” de Joe Cuba en 1967, entre otros. Esto indica que el término “Salsa” apareció antes de lo mencionado por Pacheco, para denominar este estilo de música.

El reconocimiento de este estilo y manifestación cultural, se dió a partir del sello discográfico Fania, creador por Johnny Pacheco y el abogado Jerry Masucci en 1964. Este sello empezó a grabar grandes artistas como, Bobby Valentín, Larry Harlow, Ismael Miranda, Willie Colón, Ray Barreto y Héctor Lavoe, entre otros.

Este sello alcanzó grandes ganancias y popularidad gracias a los artistas que representaba. En 1968, realiza su primer concierto reuniendo a todas las estrellas bajo el mismo espectáculo y una sola orquesta acompañante. En 1972, repetirá un show similar del cual se graban cuatro discos y un video llamado Nuestra Cosa Latina.

Según Ramos, la orquestación presentada por la Fania All Stars, será tomada como modelo a seguir por las orquestas de la época de los años 70. Esta estaba conformada por tres trompetas y tres trombones, timbal, congas y bongó acompañados de campana, güiro y maracas y la sección armónica el piano, el bajo eléctrico y el cuatro puertorriqueño. Para 1975, saldrá al mercado los discos Live at Yankee Stadium y un disco banda sonora de la película “Salsa”, con este se consolidara el término finalmente.

Como se nota en el párrafo anterior, empezará a predominar el uso de los instrumentos de viento metal y la flauta perderá el protagonismo que tenía respecto al estilo de la charanga. Ulloa (2010) comenta que este cambio se dio, puesto que se buscaba una sonoridad más fuerte que respondiera a las dinámicas urbanas. Sin embargo, la flauta seguirá presente, con Johnny Pacheco como director de la Fania y en algunas canciones importantes como Sofrito, Ban-ban-quere e Indestructible.

El legado de la Fania será alcanzado durante los años setenta y ochenta, a partir de los 80 y 90, el sello pasara a la empresa RMM de Ralph Mercado, quien promocionará nuevos artistas e impulsará nuevos estilos como la salsa romántica, la salsa erótica y

las fusiones con el reggae, el hip hop, el jazz y el reggaetón. Entre los nuevos artistas se encuentran: Rey Ruiz, Maelo Ruiz, Jerry Rivera, Víctor Manuelle, Gilberto Santa Rosa, Eddie Santiago, Grupo Niche, Guayacán Orquesta, Grupo Galé, DLG, Tito Nieves, Tito Rojas, Lalo Rodríguez, entre muchos más

2.2.2 La flauta en la música popular

La entrada de la flauta en la música popular de Cuba se dio a través del formato de la charanga. En la canción “La pachanga se baila así” de Joe Quijano, nos ilustra muy bien este concepto. *“Hay una confusión en el barrio, se cree que charanga es pachanga. **La charanga es la orquesta que está de moda.** La Pachanga es el baile que se baila ahora”*

Como describe la canción, la charanga es la agrupación que interpreta los diferentes géneros populares de la música cubana principalmente el danzón, el son, la guajira, la guaracha, el cha cha cha y la pachanga. Sin embargo, es más frecuente de lo que parece (Ver anexo 3.1) considerar la charanga como un género musical más.

Para hablar de la charanga es importante entender que ésta toma el lugar de la Orquesta típica, agrupación que interpretaba en la Habana danzas y contradanzas durante el siglo XIX. Su formato estaba compuesto por dos clarinetes en Do, dos violines, un cornetín, timbal, güiro, trombón y un instrumento antecedente de la tuba denominado ophicleide.

Por su parte, la denominada charanga francesa, conjunto de cámara, conformado por cuerdas frotadas (violines, violas, violonchelos y contrabajo) flauta, piano y timpani, tiene su desarrollo en el siglo XVIII, esta agrupación se encargaba de amenizar las actividades de la clase alta con valeses y contradanzas. Según Miller (2014), la llegada de la charanga francesa a Cuba, se dio a causa de la llegada de colonos franceses y sus esclavos, quienes huyeron de Haití a causa de las guerras de independencia. A su

Llegada a la isla, los franceses se volvieron propietarios de plantaciones de caña en la parte Oriental del país.



Ilustración 7: Orquesta de Aragón

Teniendo presente lo anterior, los flautistas cubanos Ayala y Arcaño (entrevistados por Miller) afirman que, para los músicos de origen africano o mestizo, la posibilidad de interpretar instrumentos traídos por los colonos franceses (Flautas, violines y pianos) daba prestigio y refinamiento. Esta afirmación, pone de manifiesto cómo la maquinaria colonial y la clasificación racial empiezan a orientar las prácticas musicales, dándose procesos de blanqueamiento que responden al deseo de ser parte del ideal de humanidad impuesto por occidente. *“Entre más clara sea su piel, más cerca se estará de representar el ideal de humanidad completa”* (Maldonado, 2007, p. 132), En otras palabras, entre más formas de vida apropie del blanco, más cerca estará de representar su ideal de humanidad completa. Sin embargo, se explicará más adelante cómo las experiencias del formato de la charanga, desde la apropiación de diferentes géneros e instrumentos musicales abrirán caminos hacia procesos de hibridación cultural, que permiten resaltar y dar a conocer formas de sentir y hacer la música desde la herencia africana.

Siguiendo con el proceso de transición entre el formato de orquesta típica y de la charanga, se puede decir que este se dio de forma gradual y que conocer las prácticas de un formato en relación con el otro permite entender algunos rasgos estéticos que se conservan en la interpretación de flauta travesa en la charanga.

De acuerdo con Grenet (1996). “*las acrobacias del cornetín, a cargo ahora de la flauta*”. (p. 79), esta comparación permitirá establecer conexiones entre estos instrumentos.

La nota más subida de color nos la daba el *cornetín*, chantecler (voz cantante) del conjunto, que se apoderaba de las introducciones para imponer una autoridad que sustentaba en el artificio de sus variaciones, filigranas dibujadas sobre la melodía original que renovaba el entusiasmo de los bailadores para entrar en la nueva parte. (Grenet 1992, p. 78)

Desde aquí, se puede entender parte de las razones por las cuales la flauta de cinco llaves utiliza la tesitura más aguda y estridente de su registro. Igualmente, se ilustra la manera de abordar las introducciones, a partir de la búsqueda de variaciones y aproximaciones con la melodía principal. Este recurso será usado para las charangas cubanas del siglo XX, en menor medida en las introducciones, pero se seguirá usando dentro de los solos o improvisaciones. Dentro de la propuesta didáctica presentada en el capítulo siguiente, lo aquí mencionado se tomara para el abordaje del estudio de la improvisación.

Otra descripción de Grenet (1996) en la que se refiere a la estructura del danzón nos aporta otra característica que se transfiere entre los formatos “La parte más movida, que la segunda, puesto que como indica su nombre, está escrita para la agilidad del clarinete, y en la charanga, [...] pasa al atril de la flauta” (p.77).

En el diccionario de la música cubana Orovio presenta la siguiente definición del formato de la charanga.

Tipo de agrupación llamada también (charanga) francesa. Surge en los primeros años del siglo XX, como derivación de la orquesta típica o de viento. Interpreta principalmente danzones, aunque a partir de la irrupción del chachachá (1951) es vehículo idóneo para este nuevo género. Originalmente estuvo formada por flauta, violín, piano, contrabajo, timbal o paila criolla, y güiro; se le ha incorporado la tumbadora, otros dos violines y tres cantantes. (Orovio, 1992, p.133.)

Continuando con el trascurso de la historia de la charanga, como se detallará en el apartado sobre los géneros musicales, la charanga será la agrupación que llevará al desarrollo máximo del baile nacional de Cuba: el danzón y luego gracias a la gran influencia de la música campesina y popular empezará a interpretar géneros como el son, la guaracha, la guajira y a buscar innovaciones como el cha-cha-cha, el mambo y la pachanga.

Este último género le abrirá el camino al formato de charanga en Estados Unidos en especial en Nueva York. En su libro *La salsa en discusión*, Alejandro Ulloa (2008) afirma que: se presentaron tres periodos de migratorios importantes para la consolidación de la salsa y la música latina. El primero abarca de 1900 al 1945, allí se establecen los primeros emigrantes provenientes de las diferentes islas de Centroamérica, quienes se asentaron en los barrios populares de Nueva York como Brooklyn, East Harlem y South Bronx. El segundo periodo, que surge después de la segunda guerra mundial, está ubicado por autor entre 1946 y 1964 y es denominado “la gran migración” al haber un incremento de la población en los barrios anteriormente mencionados y en otras ciudades tales como New Jersey, Connecticut y Chicago.

Rodríguez, (como se citó en Ulloa, 2008) “Estudios realizados hacia 1948, citados por Rodríguez, indican que los migrantes del segundo periodo tenían mayor nivel de escolaridad que los que permanecieron en la isla. Así mismo se consideraba que en los 40’S era una migración más urbana que la primera pues se trataba de una población con ciertas capacidades laborales, una notable presencia de las mujeres y un predominio de la clase trabajadora.” (p.81)

A partir del conjunto de inmigrantes y las relaciones sociales dadas en el llamado Barrio Latino, surgen los inicios de la charanga en los Estados Unidos en la década de los 50’s y el movimiento salsero de los años 70s.

Según Tamargo (1996), el multiinstrumentista cubano Gilberto Valdés junto con el percusionista Mongo Santamaría y William Bobo, incursionó en la composición y arreglos de danzones, no obstante, dentro del público neoyorquino estos no tuvieron mayor acogida. La charanga en Nueva York no tuvo un reconocimiento internacional

por su particular forma de interpretar el Chachachá y por sus intentos de adaptar el género dentro de formatos con trompetas y saxofones. La poca experiencia y poco conocimiento del género por parte de los artistas establecidos en USA, no logró equipararse a las formas de tocar de cubanas, sin embargo, esto trajo de vuelta a la flauta traversa dentro del escenario de la música latina en los Estados Unidos.

Tamargo (1996) afirma que la segunda charanga que apareció en los Estados Unidos se dió en Chicago y se llamó la Orquesta Nuevo Ritmo, sus miembros más destacados fueron el violinista Pupi Legarreta, el flautista Rolando Lozano, el cantante Rudy Calzado y el pianista Rene Hernández, pero dicha agrupación se desintegró tres años después sin razón aparente.

Motivado por la sonoridad de la Orquesta Nuevo Ritmo, el pianista Charlie Palmieri, conforma junto con el percusionista y flautista Johnny Pacheco la Orquesta Duboney en 1958, esta se caracterizó por tener en su formato cuatro violines para dar una sonoridad más amplia y por la interpretación de temas de pop estadounidense y especialmente por abrirle un espacio al género de la pachanga.

Tomado de la entrevista a Jhonny Colón, (citado en Ulloa 2008) “La charanga es bien melódica, su sonido es atractivo y no es estridente tal como sucede con los acordes de alguna orquesta de vientos que si son estridentes. La charanga mantiene la melodía, la gente puede cantarla; además tiene la flauta todo el tiempo encima y ese instrumento conserva la melodía y un coro unísono, porque tampoco era armónico, era unísono, dos voces cantando las mismas melodías con la charanga...Otra cosa que se destaca en la charanga es el cencerro, una campanita pequeña que el timbalero ponía encima del timbal. Cha-chun-cha, cha-chun-cha...ese uno dos, tres, cuatro, cha-chuncha, chiquicha-chuncha...También el golpe de caballo que se tocaba con la conga: tacatacata cutac cun. (p.290)

En cuanto a Palmieri agrega:

Cuando surge Palmieri con la charanga Duboney, [...] le dio un particular estilo que tenías las charangas para aquel tiempo y también va desarrollando los violines, porque empiezan a cantar más. Había líneas más particulares; en vez de Ranga, ringuin ringuin y ringuin<<, la tenía pararari-riru, pa,pa, chan chan chan chan cha-cha>>, tenía pizzicato, cosas así, eso

son inventos de Charlie [...]es Técnica, él las incorpora en su charanga y le da el swing más neoyorquino.(p. 291)

Otra característica de interpretación de la Charanga a partir de Palmieri consisten en *“La alternativa era fusionar el golpe latino con el sentimiento del Jazz, enlazando dos corrientes unidas por la sincopa que ya se había encontrado en la Gran Manzana”* (Ulloa, 2008, Pág. 292)

Finalmente la charanga Duboney se separa al existir diferencias en cuanto a las perspectivas sobre el manejo de los arreglos. Para Palmieri el interés armónico, trayendo elementos del jazz y para Pacheco el interés está en el aspecto rítmico, la división del grupo se daría luego de haber grabado tres LP juntos entre 1958 y 1960.

Además de la Orquesta Duboney, existieron otras importantes charangas como la de Neno Gonzáles, Rosendo Ruíz Junior, Alfredito Valdés, Charanga La Moderna de Ray Barreto, algunas de ellas dejando el sonido de la flauta travesa y cambiándolo de instrumento de metal como trombones, trompetas y saxofones.

Durante la década de los 70's, junto con el fenómeno de la salsa, aparecerán entonces las charangas salseras, las cuales romperán con la instrumentación tradicional de la charanga cubana y se utilizaran instrumentos de metal, además de la flauta, del mismo modo, en las agrupaciones de formato salsero se incluirá la flauta travesa. De otra parte, se empezaran a mezclar los géneros y ritmos cubanos (son, guaracha, guaguancó, chachacha) con los de origen puertorriqueño y dominicano (bomba, plena y merengue). En este procesos serán representativas las orquestas como: Orquestas Broadway, La Típica Novel, Charanga 76. Otra charanga representativa que no emergió en Nueva York, es la de Natividad y su charanga de Venezuela, quienes dejarán su inolvidable canción Sandra Mora.

Durante la década de los 80's y 90's Nueva York dejará de ser el epicentro de la música Latina y se establecerá en Miami, donde se seguirá trabajando este género por artistas como Néstor Torres, Rene Lorente, Alfredo de la Fe, Orestes Vilató entre otros³⁴.

En cuanto al panorama de Cuba durante la época de la Revolución (1959 en adelante) la flauta traversa tendrá protagonismo desde las agrupaciones como Los van van e Irakere³⁵.

2.2.2.1 LA FLAUTA DE CINCO LLAVES



Ilustración 8: Flauta de cinco llaves.

En el libro: *La flauta* de Pierre Yves Artaud, el autor muestra un panorama de la evolución de la flauta traversa. En este describe que desde el siglo XVI el Traverso (flauta del periodo barroco) comenzó a tener mayor interés en el medio artístico en comparación con la flauta de pico utilizada en el renacimiento. Desde allí, comienzan una serie de innovaciones de este instrumento con la finalidad de responder a la búsqueda del virtuosismo, así como a las necesidades estéticas del siglo XVIII, que se encaminan a la búsqueda de una sonoridad homogénea del instrumento para ser mezclado con grupos heterogéneos como principio de la orquesta sinfónica. Además, refiere que a causa de las nuevas reglas de orquestación de la época, se abandonan las flautas graves y que el piccolo y la flauta traversa se reservara al registro agudo, “*mientras que para la única flauta que queda se desarrolla un repertorio solista*” (Artaud, 1986 p.25).

34. Información tomada de las revista virtual herencia latina en : http://www.herencialatina.com/Desarrollo_de_la_Charanga/Desarrollo_de_la_Charanga.htm

35. Termino yoruba que significa selva

Entre 1726 y 1847 se desarrollaron en Inglaterra, Alemania y Francia, una serie de trabajos encaminados a la construcción de una flauta cromática, puesto que el traverso era una flauta diatónica construida en la escala de re mayor. La flauta de cinco llaves estilo francés será producto de esta búsqueda, destacando entre flautistas y/o constructores a Tulou³⁶, Sax, Noblet y Noë.

Sobre la flauta francesa refiere Wilson (s.f.) que cada llave corresponde a cada nota faltante dentro de la escala de re mayor y que orificios de esta eran pequeños. Su sonido era dulce y las notas agudas con fácil emisión. Afirma que, por esta razón podría competir (al tocarse en su cuarta octava) con la trompeta moderna al momento de interpretar la charanga cubana.

Por otra parte, Fernández (s.f.) comenta que la flauta de cinco llaves, también se le denomina tercerola³⁷ y se usa en las charangas. Es la tradicional flauta barroca francesa de madera, que fuera sustituida dentro de la “música culta” por la flauta de diseño Boehm a mediados del siglo XIX, en fabricación alemana y generalmente construida en metal.

En el mismo sentido el flautista Carlos Pineda nos ilustra desde su experiencia:

Es una flauta cónica y no es una flauta cilíndrica como la flauta Boehm. La flauta charranguera es de cinco llaves, es más cortica, entonces esa flauta se trepa hartísimo, su registro natural es muy opaco tanto en la primera como segunda octava suena muy suave, entonces donde realmente se escucha es en la tercera octava, [...] recordar que en los inicios de esta música es acústico para violín, contrabajo, piano acústico, música de formato acústico, entonces para que se escuchara esa flauta, había que tocarla en la tercera octava o si no se escuchaba. (Pineda, pregunta No.18)

36. Este flautista será importante dentro de los procesos de enseñanza de la flauta de cinco llaves dentro del contexto de la charanga, eso que expondrá más adelante.

37. Algunos autores dan esta denominación porque su afinación se encuentra a una tercera menor ascendente (Mib) de la afinación de la flauta Boehm (Do)

Las características anteriormente presentadas, permiten el entendimiento acerca del predominio del registro agudo y sobreagudo en la interpretación de la flauta en la charanga, así como el uso frecuente de tonalidades afines de este tipos de flauta tales como: G, D, C, E y sus relativas menores.

La utilización de esta clase de flauta en Cuba se dio principalmente durante el siglo XIX y la primera parte del siglo XX hasta la década de los setenta aproximadamente. En la actualidad ha caído en desuso por el difícil acceso a este instrumento, puesto que la producción industrial se ha centrado en la flauta de tipo Boehm. Celestino Díaz Flores tornero, constructor de flautas de cinco llaves en Cuba y flautista aficionado dice al respecto:

Son pocas las orquestas de las antiguas que la tengan. Mira te voy a hablar de la Orquesta La Original, ya no tiene la flauta de estas, porque no hay la flauta esa, no abunda y el que la tiene ya está muy vieja no da. Yo tengo la ilusión de que este instrumento no se puede dejar morir [...] Esta flauta ya no se fabrica, allá mismo en Francia se fabrica pero por encargo.³⁸

Como lo muestra Celestino Díaz, agrupaciones de amplia trayectoria como La Orquesta de Aragón, han remplazado el uso de la flauta de cinco llaves por la flauta Boehm. Otros intérpretes como Néstor Torres han optado por el uso del sistema Boehm pero con boquilla de madera y finalmente se encuentran quienes continúan usando la flauta de cinco llaves, tales como Joaquín Oliveros y Rene Lorente. A partir de estas usanzas, se puede ver como se transforman y traspasan los lenguajes de la flauta tercerola a la flauta Boehm, a pesar de las dificultades técnicas que esto implica con el fin de conservar la sonoridad propia de este tipo de música.

De otro lado, se puede ver como la producción seriada, masificada y estandarizada de los instrumentos musicales se corresponde con la colonialidad del poder, que se corresponde con los procesos de oferta y demanda, los cuales perpetuaron la

38. Tomado del video de Elis Roca en: https://www.youtube.com/watch?v=LIC3K_u-vQs

supremacía del pensamiento eurocéntrico, al dársele mayor difusión al flauta que responde a las características de la música clásica representada en la orquesta sinfónica. Sin embargo, desde la colonialidad del saber se buscan formas fronterizas de apropiación, para conservar la esencia sonora de estas músicas.

Esta investigación parte de las afirmaciones previamente citadas para la construcción de una propuesta didáctica que toma como referente las sonoridades de la flauta de cinco llaves para establecer puntos de conexión con la flauta Boehm, llevando parte de estos saberes a estudiantes de flauta traversa de la Universidad Pedagógica Nacional con el propósito de presentar dentro de este contexto alternativas de acercamiento a la flauta traversa que rompen con la colonialidad del saber, creando puentes entre las formas de enseñanza-aprendizaje eurocéntricas y las presentadas por las músicas populares que se vinculan con lenguajes musicales afines al contexto colombiano³⁹.

El profesor Javier Riveros comparte esta postura y menciona que uno de los objetivos de su electiva de Orquesta de Salsa de la Universidad Pedagógica Nacional es precisamente el reconocimiento de esta música como propia.

Aprender un poco de algo que es nuestro, pareciera que es eso de música puertorriqueña o que de alguna manera llega solamente a través de algunas cosas de Cali y algunas cosas de la Costa, pero realmente esta también es una música nuestra, que permeó toda la cultura. Algunos dicen eso es de afrodescendientes, yo no creo que sea solo ellos, sino que es de nuestra música, de nuestra cultura. (Riveros, pregunta No. 8)

Por otra parte el estudio de la flauta traversa desde los elementos sonoros de la charanga y la salsa, fomenta la apertura hacia sonoridades que desafían los elementos técnicos estudiados dentro de la academia desde de los repertorios solistas, sinfónicos y de música de cámara, puesto que exige a los flautistas una apropiación de la tercera y cuarta octava de la flauta que contribuye al manejo y

39. Una prueba de esto la constituye es el álbum realizado por el flautista Néstor Torres, llamado Colombia en Charanga, donde se mezclan los sonidos caribes de Cuba, Puerto Rico y de nuestro país.

control de la columna de aire, la flexibilidad de la embocadura, las habilidades motoras, ya que las digitaciones de estos registros no siguen el patrón de manejo de las octavas inferiores complicando su ejecución.

El repertorio cubano de la charanga, y de la salsa es clave para el flautista ya que su sonoridad y técnica diferente del concepto de sonido sinfónico, la presión constante de la columna de aire en la tercera y cuarta octava, también han sido un elemento que la música contemporánea ha querido llevar a su lenguaje musical, de esta manera la flauta europea ha desarrollado en parte su sonoridad en la flauta travesa, a partir del uso y la sonoridad de la flauta de cinco llaves y las apropiaciones de la flauta Boehm en estos repertorios en la isla de Cuba, que incluyen géneros como el Cha cha chá, el son, el bugaloo, y el guaguancó. (Ardila, 2013, p. 154)

2.2.2.2 FLAUTISTAS

A continuación se presentaran algunos flautistas representativos dentro del formato de la charanga y el género de la salsa. Se realiza esta breve recolección bibliográfica con la finalidad de conocer, los procesos de aprendizaje de los flautistas, sus lugares de donde proviene, enunciar las orquestas, así como su producción musical y discográfica.

La selección de los flautistas que aparecen en este apartado, se realizó teniendo en cuenta los aportes dados dentro de las entrevistas realizadas a los flautistas de la ciudad de Bogotá, quienes señalaron a los flautistas aquí mencionados como referentes para su interpretación. Sin embargo, destacamos la labor de Antonio Arcaño, Rolando Lozano, Belisario López, José Antonio Díaz flautistas de la vieja guardia, quienes impulsaron el formato de la charanga. Así como, Pupi Legarreta, Artie Webb, Mauricio Smith, Mauricio Smith Junior, Danilo Lozano, Hurbert Laws, Mario Rivera, José Luis Cortez “el toscó”, flautistas presentes en el movimiento salsero de Nueva York en los años 70, entre otros.

Antes de presentar la recolección bibliográfica la cual se presenta de forma cronológica se mencionará algunos aspectos comunes encontrados en esta recuperación de información⁴⁰.

Los flautistas aquí mencionados nacieron en las islas caribes de Cuba, Puerto Rico o Republica Dominicana a excepción de Dave Valentín, quien nació en Estados Unidos pero tenía ascendencia Puertorriqueña. La mayoría realizaron su carrera musical tanto en su país de origen como en los Estados Unidos (Nueva York o Miami), exceptuando a Richard Egües y J.J Oliveros.

Se puede ver cronológicamente que los flautistas veteranos solían utilizar únicamente flauta de cinco llaves (Johnny Pacheco, José Fajardo, Eddy Zervigon) o turnar este tipo de flauta con la flauta de diseño Boehm (Richard Egües, Rene Lorente) y los más jóvenes tocan flauta estilo Boehm únicamente (Orlando Valle y Néstor Torres). Este hecho presenta el desuso este tipo de flauta, así como las mediaciones con la flauta Boehm para conservar las sonoridades y estilo de interpretación de un instrumento a otro.

La mayoría de los flautistas contaba con un entorno familiar musical, donde sus padres o hermanos también interpretaban diversos instrumentos. Algunos flautistas, además de interpretar la flauta tocan otros instrumentos y/o eran directores, compositores o arreglistas. Por ejemplo Richard Egües, quien fue pianista y saxofonista, Johnny Pacheco, interpretaba también la percusión. Los flautistas de mayor edad, no realizaron estudios musicales formales, mientras que los más jóvenes sí estuvieron vinculados a los estudios académicos.

40 Esto con el fin de dar un panorama global, para quien no desee profundizar en los aspectos biográficos,

JOSE FAJARDO⁴¹

José Antonio Fajardo Ramos, nació en la población de Guane, Cuba el 18 de octubre de 1919 y murió en Nueva Jersey, víctima de un ataque cardíaco el 16 de diciembre del 2001. Su comienzo musical se dio a través de su padre Alberto Fajardo, quien luego lo integra a su orquesta en la percusión menor y particularmente con las maracas. Toma clase con Fernando Sánchez quien lo inicia en la flauta a los 11 años de edad.

Integro reconocidas orquestas como “La Romance” de René Álvarez, la Orquesta de danzones del maestro Antonio María Romeu, La orquesta del pianista “Neno González”, La Orquesta de “Arcaño y sus Maravillas”. Con treinta años de edad, da inicio a su propia orquesta, “Fajardo y sus Estrellas”. Para 1959, viaja a Nueva York para atender invitaciones de alto nivel incluyendo la campaña del candidato a la presidencia John F. Kennedy. Fajardo decide radicarse en Nueva York, recompone su agrupación con mucho éxito llegando a tener tres orquestas en lugares distintos de Estados Unidos.

Dentro de sus composiciones más recordadas están los Tamalitos de Olga, Aguardiente, El Mamoncillo, Gozando la pachanga, Fajardo esta de bala, ay que frio, ritmo de pollos, los panqueadores, ay qué pena me da, Boniato, se puede vacilar, Fajardo te pone a Gozar, entre otras.

RICHARD EGÜES⁴²

Nació el 26 de octubre del 1929 en Cruces, Cuba. Su Padre era director de las bandas en Cruces, Ranchuelo, Manicaragua y Santa Clara. Inicio sus estudios musicales con el clarinete, bombo y los timbales. Luego estudió saxofón y piano, en 1947 comienza a estudiar la flauta. En los 40's, se establece en Santa Clara y pone un negocio de afinación y reparación de pianos.

41 Datos tomados de: https://www.ecured.cu/Jos%C3%A9_Antonio_Fajardo el 2 de Octubre del 2017

42 Datos tomados de https://www.ecured.cu/Eduardo_Richard_Eg%C3%BCes_Mart%C3%ADnez y <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3227222> el 10 de Julio de 2017.

Tocó saxofón en la Banda Monterrey, Piano en la Charanga Ritmo y Alegría y su primer trabajo como flautista fue en la Orquesta Municipal de la ciudad de Santa Clara, allí tocaba flauta boëhm. Egües reemplazaba a Rolando López en la Orquesta de Aragón y tocaban juntos en la Charanga ritmo y Alegría, esta amistad es vital para la entrada de Egües a la Aragón. Richard solía tocar con la flauta Boëhm los temas lentos y boleros, mientras con la tercerola, tocaba los temas alegres como montunos y guarachas.

Egües poseía una habilidad especial para componer letras con ideas cotidianas y cercanas al pueblo, algunas de estas son: sabrosona, el trago, la muela, la cantina, el bodeguero y en 1962 el paso de Encarnación. Tras la muerte de Rafael Lay, Richard Egües queda dirigiendo la orquesta Aragón por un tiempo breve. Fallece el 1 de septiembre del 2006 en la Habana, Cuba.

JOHNNY PACHECO⁴³

Juan Zacarías Pacheco, nació en Santiago de los Caballeros, República Dominicana el 25 de marzo de 1935. Su madre Octavia, era una maestra de ascendencia alemana, y su padre Rafael Azarías Pacheco, sastre y clarinetista dominicano, quien dirigía la Orquesta Santa Cecilia. Su primer instrumento musical fue una armónica Su madre, solía escuchar novelas radiales y al dejar la radio encendida pudo escuchar a Arcaño y sus Maravillas, Orquesta Ideal, El Sexteto Habanero y Arsenio Rodríguez, los cuales son escuchados cuidadosamente por Johnny, quien de esta manera absorbe mucha de las influencias musicales que marcarían su estilo.

En 1946, cuando Johnny contaba con once años de edad, su familia se traslada a la ciudad de Nueva York, allí ingresa a la escuela Pública en el Bronx. En la escuela aprendió a tocar el clarinete y el saxofón. Después trabajó como percusionista en la Orquesta de Paul Whiteman, “Pienso que él me llamó porque era el único que tocaba bongó y conga y que podía leer música. Cuando necesitaban a un percusionista latino,

43 Apartes tomados de la revista virtual herencia latina, realizado por Andrés Campo Uribe en http://www.herencialatina.com/Johnny_Pacheco/Johnny%20Pacheco.htm, el 08 de Octubre de 2016.

me llamaban, así que participé en el Show de Steve Allen y en el Show de Johnny Carson”.

En 1955, integró la Orquesta de Tito Puente en calidad de percusionista. En Octubre de 1958, se conoce con Charlie Palmieri, participando en la grabación del álbum Easy does it, donde ejecuta la conga y bongos.

Para ésa época Fajardo y sus Estrellas se presentaron en una función política para el Senador John F. Kennedy, su show impactó a los amantes de la música latina y pavimentó el camino para la locura de la charanga. Antes de finalizar el año, junto con el grupo de Palmieri, Johnny comenzó a tocar los solos de flauta. Así nace Orquesta la Duboney. En 1960, luego de haber grabado el primer álbum titulado Charanga!, Johnny y Charlie se dieron cuenta que sus gustos musicales eran diferentes y cada uno realizó su agrupación por aparte. Johnny continuará con Pacheco y su charanga. En la década de los 70's fundo con Jerry Masucci crearon el sello discográfico Fania All Stars.

EDDY ZERVIGON⁴⁴

Nació en Güines, Cuba el 7 de Julio de 1940. Su madre Carmen Ayala era maestra de piano y mi papá Pedro Zervigón era dentista. Estudió meteorología en Cuba. Empezó tocando la trompeta en la banda del Colegio Salesiano de Güines, pero esta no le gustaba, así que por sugerencia de su maestro empezó a tocar el flautín. Conoció Richard Egües, quien lo escucho tocar el flautín y le sugirió estudiar flauta de cinco llaves. Empezó entonces sus estudios con un instructor de su pueblo a quien le decían Mulatón. Dos años después continuó sus estudios en La Habana con Eduardo Egües, padre de Richard. En Cuba toco en las agrupaciones Ritmo Oriental y con Las Estrellas Cubanas, donde reemplazaría José Fajardo luego de su ida a USA.

44 Tomado de la entrevista realizada en Nueva York, en el mes de enero de 2003, por Israel Sánchez-Colly Néstor Emiro Gómez. Recuperada 27 de febrero de 2017 en: <http://www.herencialatina.com/Zervigon/Zervigon.htm>

En 1962 se traslada a los Estados Unidos, allí comienza a trabajar haciendo algunos reemplazos a Pacheco. Por otra parte, el flautista (2003) comenta que en el año de 1967, se encuentra con Belisario López, quien le enseña a tocar danzones y música de la vieja guardia. En octubre de 1962, junto con su hermano y algunos amigos que vivían sobre la Avenida Broadway, conforman la Orquesta que lleva el nombre de dicha calle.

Durante 1965 y 1968 grabaron cuatro álbumes que les ayudó a consolidar su popularidad como una de las 10 bandas más importantes de Nueva York. Entre sus discos más importantes esta Pasaporte (1976) y Loves New York (1982). Esta Orquesta dirigida por el maestro Eddy Zervigon continua vigente hasta hoy, realizando presentación por diferentes lugares de Estados Unidos y de Latinoamérica.

JOAQUÍN OLIVARES⁴⁵

Nace el 11 de septiembre del 1945 en la Habana, Cuba. Estudió flauta en el conservatorio de García Caturla. Hizo su debut con La Orquesta Sensación, desde ese momento ha pasado por diferentes agrupaciones como: Melodías del 40, Orquesta de Jorrín y de Pacho el bravo y el Combo de Senén.

También ha realizado trabajos dentro del Latín Jazz acompañando a músicos como: Frank Emilio, Bobby Carcasés y Chucho Valdés. Actualmente alterna sus giras de Jazz, junto con el trabajo en la agrupación Charanga Rubalcaba. En el 2005 presento tercer disco como solista llamando Latín Mood Flute.

RENE LORENTE⁴⁶

Nació el 27 de Noviembre de 1948 en la Habana, Cuba. Realiza estudios de nivel elemental de música en el Conservatorio Alejandro García Caturla en la Habana, donde estudio flauta Boehm. Además estudia flauta de madera de 5 llaves con el Maestro Antonio Arcaño entre 1965 y 1969.

45. Tomado de: <http://chumanceralatinjazz.blogspot.com.co/2009/07/jj-oliveros-latin-mood-flute.html>, el 25 de septiembre de 2017

46. Apartes biográficos tomados de https://www.ecured.cu/Ren%C3%A9_Lorente, el 24 de septiembre del 2017.

Perteneció a orquestas como La orquesta América de Ninón Mondéjar. El combo de Senén Suárez y realizó suplencias en la Orquesta de Enrique Jorrín y en la Orquesta de Aragón en Cuba y al trasladarse a Miami, funda su propia charanga, empieza su trabajo como solista realizando fusiones con el pop y el rock y es miembro del grupo del pianista Enrique Chía. A grabado trabajos como: “Baila con la Aragón y Recordando a Rafael Lay y el álbum de Oro 50 aniversario Vol. 1 y 2. Su tema “seremos” ha sido grabado por Willy Rosario y Roberto Roena.

NESTOR TORRES⁴⁷

Nació en Mayagüez, Puerto Rico el 24 de abril del 1957. Su padre fue conocido pianista puertorriqueño y le regaló un tambor al cumplir los cinco años. Al cumplir los 13 años Néstor Torres, inicia sus estudios de flauta. Al culminar sus grados preparatorios ingresó a la Universidad Interamericana de Puerto Rico. Luego se trasladó a la ciudad de Nueva York, donde estudio en Mannes School of Music y el New England Conservatory de Boston.

Mientras estudiaba, perteneció al grupo de música afroantillana Batacumbele en Puerto Rico, con Típica Ideal, Conjunto Libre, Orquesta Novel, el grupo de Joe Quijano y Charanga América. Su gusto por las raíces africanas y de la música latina, lo llevo a realizar un viaje por África y Suramérica. En América del Sur, decidió permanecer en Colombia donde grabó su primera producción discográfica “Colombia en Charanga”, una antología de canciones folklóricas a las que incorporó una base de ritmos afrocubanos.

Ha realizado 14 grabaciones como solista; 4 nominaciones al Grammy Latino, una nominación al Grammy y un Grammy Latino; ha realizado colaboraciones con diversos artistas como Gloria Estefan, Kenny Loggins, Dave Mathews, Herbie Hancock, Tito Puente, Michael Camilo, Paquito D 'Rivera y Arturo Sandoval; así como actuaciones con las Orquestas Sinfónicas de Cleveland, Singapur y el Nuevo Mundo, entre otras.

47.Biografía tomada de Enrique Feliciano Diaz para la Fundación Nacional para la Cultura Popular en: <https://prpop.org/biografias/nelstor-torres/> el 03 de Octubre de 2017.

DAVE VALENTIN⁴⁸

Nació el 29 de abril de 1952 en Bronx, Nueva York y muere el 8 de marzo de 2017 en Nueva York. Sus padres son de Mayaguez, Puerto Rico. Se inició tocando bongos y congas a la edad de 10 años. A partir de los 12 años, empezó a tocar en clubes latinos.

Su talento lo lleva a ser admitido en la High School of Music and Art de Nueva York, donde empieza sus estudios de percusión. A los 18 años, empieza a estudiar flauta sus siguiendo a figuras legendarias como José Fajardo, Richard Egües y Pancho el Bravo, de quienes adoptó la entonación y fraseo peculiares de la música típica cubana. Completa sus estudios con clases particulares con el flautista Hubert Laws y Hal Bennett.

Su primera grabación fue con la orquesta de Ricardo Marrero en el disco “Time” para Fania Records. Posteriormente grabó con el sello GRP y realizó 16 álbumes bajo su nombre, incluyendo Legend, The Hawk, Land of the Third Eye, Pied Piper, In Love’s Time, Flute Juice, Kalahari y Red Sur, entre otros. En 2006 fue nominado a un premio Grammy. Sufre un derrame cerebral en el 2012 y muere el 8 de marzo del 2017⁴⁹.

ORLANDO VALLE MARACA⁵⁰

Nació en la Habana en una familia de músicos, el 5 de septiembre de 1966. Comenzó a tocar la flauta a los diez años y prosiguió sus estudios musicales en el Instituto Superior de Arte de La Habana. En 1988 entró en el famoso grupo cubano Irakere (fundado por Chucho Valdés), donde se desempeñó como flautista, tecladista y arreglista.

48. Datos tomados de la biografía realizada por Rafael Vega Curry para la fundación Nacional para la Cultura Popular en publicados el 15 de mayo del 2016 en <https://prpop.org/biografias/dave-valentin/>. Además de la página: <http://laflautatraveseradesdelabarrera.blogspot.com.co/2010/03/dave-valentin.html>

49. Datos tomados de la biografía realizada por Rafael Vega Curry para la fundación Nacional para la Cultura Popular en publicados el 15 de mayo del 2016 en <https://prpop.org/biografias/dave-valentin/>. Además de la página: <http://laflautatraveseradesdelabarrera.blogspot.com.co/2010/03/dave-valentin.html>

50. Apartes biográficos tomados de <https://www.maracavalle.com/en-blanco-c251h>, el 20 de Noviembre del 2016.

Maraca lanzó su carrera en solitario en 1994, produciendo y dirigiendo el álbum Pasaporte. Desde entonces ha ganado una reputación a nivel internacional, no sólo como un maestro de la flauta, sino también como autor-compositor y arreglista. Su álbum Reencuentros representa, tal vez, su incursión más audaz como compositor y demuestra que es uno de los compositores más importantes del mundo del jazz latino. Fue nominado al Grammy 2003 con su álbum solista Tremenda rumba. Ha venido desarrollando una labor pedagógica internacional muy importante con clases magistrales y demostraciones en eventos internacionales en Tenerife, Nueva Orleans, en Karlovac, Croacia, entre otras.

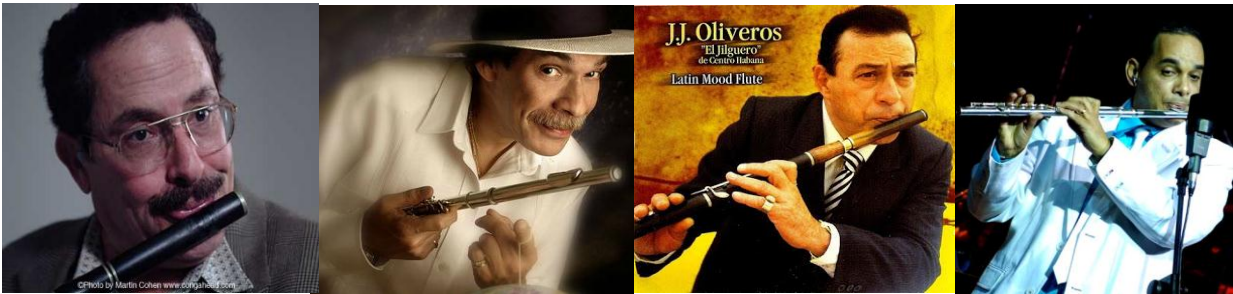


Ilustración 9: Eddy Zervigon, Dave Valentín, Joaquín Oliveros y Orlando Valle.

2.3 LA SALSA EN EL CONTEXTO DE BOGOTÁ

En esta parte de documento se expondrá a grandes rasgos, cuáles fueron los procesos sociales que facilitaron la entrada de la salsa a la capital colombiana y que permitieron la consolidación del gusto por escuchar, bailar e interpretar esta música. Al final de esta sección, se presentaran los flautistas de la escena bogotana, que fueron punto de referencia para el análisis de los procesos de enseñanza-aprendizaje de estas músicas desde el pensamiento fronterizo, así como para la construcción de los talleres y la propuesta metodológica del capítulo No. 3.

Al igual que en Nueva York, los procesos migratorios fueron un punto de partida para la llegada de la música tropical a la capital. La mayor afluencia migratoria durante la década de los 60, se dio por parte de las regiones de Cundinamarca y Boyacá. Seguida

por los departamentos del Tolima y Santander y finalmente con el 2.9% de la Zona del Cauca y el 2,4% de la región Atlántica. (Gómez y Jaramillo, 2013).

Aunque el tránsito de pobladores de la Zona Caribe del país fue poco en relación con otros lugares se puede decir que:

Con dichas migraciones entraron y se posicionaron también gustos musicales y prácticas festivas de esas regiones, que generaron poco a poco espacios culturales que luego se ampliaron y trasformaron en mercados culturales, entre los cuales cobró cierta representatividad la salsa. (Gómez y Jaramillo, 2013, p. 34)

Dichos gustos musicales y prácticas festivas fueron abriendo espacio a la música y la cultura del Caribe, puesto que para los habitantes de Bogotá y en especial para la elite cachaca, estos ritmos (en especial los pertenecientes al caribe colombiano) fomentaban practicas inapropiadas. Ejemplo de esto, el comentario de Agustín Nieto Caballero, respecto al concierto de Lucho Bermúdez en Bogotá en 1947 “debieron advertir que esas “danzas epilépticas” tenían un elemento capaz de corroer hasta los más sólidos cimientos del edificio de las costumbres” (Jursich, 2014, p.26)

En este comentario se ve cómo la elite bogotana, (a semejanza de lo ocurrido en Cuba) pretendía seguir las maneras de vivir heredadas por la colonialidad del ser y estigmatizaba las formas musicales que respondían a otras lógicas. Desde esta perspectiva, sería entonces el barrio popular, el punto de encuentro de las clases obreras y campesinas el que abrirá espacio la entrada de los géneros de la música cubana y la salsa, porque “es un territorio para el descubrimiento de lo diferente y lo igual, donde las practicas festivas se convierten en catalizadores de las afirmaciones propias y diferentes, y sus intercambios culturales” (Gómez y Jaramillo, 2013, p.37)

En la década de los 50's del siglo XX, la chichería sería dentro del barrio el primer lugar de encuentro, celebración y goce donde se presentaban las costumbres de diferentes lugares y se mezclaban unas con otras. Luego, a mediados de los sesenta, se empiezan a dar otro tipo de espacios para la celebración como: las cocacolas bailables (especiales para los jóvenes), los bares (para los adultos), las verbenas o bazares y las

celebraciones en la vida privada (fiestas familiares). Estas reuniones se constituyen como medios de socialización, construcción de la sensibilidad y apropiación de la ciudad. Además Gómez y Jaramillo (2013) afirman que, “fueron lugares de tránsito entre la música colombiana tropical y los ritmos más “duros”, como las “descargas”; entre la rumba iniciática y la rumba madura, esta última asociada con las casetas y salsotecas”. (p.43)

Por otra parte, además de las fiestas familiares y de la plaza, aparece la fiesta anónima, la cual permite que el joven rompa con los controles de la familia. Surge allí un espacio para construir su sensibilidad, haciendo visible sus formas de apropiación de lo urbano, desde su identidad personal y colectiva. En estas formas juveniles de los sesenta y los setenta, se gesta una necesidad por destacarse en el conocimiento de algún tipo de música ya sea desde, la colección de discos, la incursión en pasos de baile complejos o la ejecución de algún instrumento. En el contexto de la salsa, era vital además de dominar uno de estos saberes, aprender a bailar. (Gómez y Jaramillo, 2013)

El papel de enseñar esta habilidad fue desempeñado por las mujeres, las hermanas mayores, la tía rumbera o la abuela pachanguera, quienes desempeñan la función de “profe de baile”, sobre todo, las mujeres adultas que podían ir a las salsotecas o casetas, aprender nuevos pasos y enseñar luego en la calle o en la casa a los más pequeños del parche. (Gómez y Jaramillo, 2013, p.50)

Ligado a las celebraciones festivas, se encuentra el papel que desempeñó la radio como medio de difusión, que impulsó la aceptación y el gusto por las músicas del caribe colombiano y de la salsa; así como de la formación de públicos. “La hora costeña”, fue el primer programa radial (a través de la radio voz de la Víctor) que se dedicó a la música costeña, con una transmisión de una hora los domingos al medio día. Este programa luego pasa a la emisora 1020 y queda a cargo de “el viejo Micky” Miguel Granados Arjona, quien luego tendrá varios programas de salsa como: Un hora con la sonora, los musicales del ayer y el show de la Jirafa roja.

Orlando Vega (citado por Gómez y Jaramillo, 2013) afirma “*Disco que Miguel colocaba en la radio, eso se disparaba acá en Bogotá y todos lo queríamos tener*” (p. 124). En cuanto a la comercialización de los discos, a partir de 1975 sobre la avenida 19 y en el sector de San Victorino, se empezó a desarrollar esta actividad. Las pastas y acetatos que allí se vendían venían de otros países especialmente de Venezuela.

No podías oír todo esa música que oye ahora, porque cómo te la ibas a comprar. Y aun aunque la pudieras piratear de la emisora hay un montón de cosas que no sonaban en la emisora. Mi familia era de Cúcuta y tuve la oportunidad de conseguir muchos discos a muy buen precio en San Antonio de Táchira. Muchísima música a unos precios espectaculares. Una cosa que si pasaba antes, era que uno cogía un casete hasta que lo acaba o uno se escuchaba un LP y uno sabía en cuál parte estaba rayado, eso hacía que uno se aprendiera los álbumes completos (Villamizar, pregunta 17)

Volviendo al tema de la radio, la difusión por este medio ayudó a la promoción de los territorios de goce. “*Granados animaba el concurso desde la emisora, e invitaba a las discotecas jurados como el Guille Monsalve, Mamboloco⁵¹, su hermano Efraín, Fernando Martínez [...] gente del medio de esa época*” (Quintero entrevistado por Gómez y Jaramillo en 2010)

Entre los territorios de goce y circuitos rumberos los autores, Gómez y Jaramillo (2013) establecen seis circuitos respecto a la ubicación geografía de la ciudad.

1. Circuito del sur: Se destaca, la caseta internacional de la Estrellas en Soacha, lugar donde se realizaban concursos de baile de 72 horas continuas y se forjaron los mejores bailarines. El barrió el Restrepo donde hubo bastante afluencia migratoria de la costa atlántica y el sector de Kennedy y la primera de mayo, que se mantiene vigente y donde emergen locales que se enmarcan con el “fenómeno crossover”.
2. El centro: Donde sobre la carrera séptima en las décadas de los 70's y 80's se acogía a las nacientes agrupaciones salsera colombianas, de allí se destacan las

51. Luis Carlos Cardona Montes, reconocido bailarín de la escena capitalina.

salsotecas La gaité, La jirafa roja, la casa Colombiana, el scondite, Rumbaland y Cuban jazz café. También sobre la zona de la macarena, se vio el surgir de la rumba bohemia de corte de izquierda, teniendo como punto de encuentro el Goce Pagano, La teja Corrida, Quiebracanto, Monka Monka y un poco más al norte la Casa buena vista.

3. Circuito de Teusaquillo y chapinero: Reúne los barrios de clase media y alta de la ciudad. Siendo representativos los siguientes lugares: Mozambique, El Paladium, La montaña de oso, Caño 53, Sandunguera, Son café Bohemia, Galería café libro, Son Salomé. Sobre la calle 72 se ubicaran, trompibomba, el corso 72, Salsita y sabor, Salsa camará y José Pachanga.
4. Galerías: La rumba en esta zona ha tenido afluencia de gente joven, en su mayoría migrantes de la costa pacífica y caribe, así como gente el espectáculo y el fútbol.
5. Sobre los alrededores de la Universidad Nacional.
6. Circuito del norte: Establecido entre la calle 82 y la 116, se ve como una oportunidad para mezclar lo cultural y lo comercial. La entrada esta zona se da cuando los circuitos tradicionales empiezan a decaer y coincide con la ampliación de los centros de diversión para el capitalismo y el turismo en la ciudad. Algunos lugares representativos son: Salome pagana, Galería café libro, Hippocampus, Latino piano bar y Quiebracanto.

Estos territorios han ampliado y diversificado el gusto por este género entre diversos públicos, los cuales continúan vigentes hasta hoy. Se puede decir que los territorios de goce emergieron de los circuitos del sur y del centro y se fueron proliferando por otros lugares de la capital, a pesar de que muchos de los bares y salsotecas aquí mencionados han desaparecido, la noche capitalina ha sido testigo de las formas de apropiación de la música caribe y la salsa, del auge de las orquestas, bailarines y el despliegue festivo de los habitante del centro del país.

Para terminar de hablar sobre los medios radiales que incidieron en la apropiación y gusto por la salsa en la capital se puede decir que durante los años ochenta las

emisoras del ambiente universitario como: Universidad Javeriana, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Universidad Nacional de Colombia y Universidad Distrital, abrieron dentro de su programación espacios para difusión de la salsa. Por fuera del contexto universitario emergieron también otras emisoras que han participado en la promulgación de esta música tales como: Radio K, radio Sutatenza (quien patrocinada por Discos Phillips, presentaba todo lo que provenía del sello Fania) la Radiodifusora Nacional, la Z, Tropicana, Radio Policía Nacional, Candela Estéreo y Olímpica Estéreo. Otros medios de difusión de esta música fue la televisión por medio de El show de las estrellas y el Show de Jimmy, programas donde se presentaban tanto agrupaciones locales como grupo de talla internacional. Dentro del Show de Jimmy fue muy significativo la conformación de la Colombia All star, la cual pretendía reunir las estrellas de la salsa colombiana, esta agrupación tuvo una duración muy corta.

Se finalizará la exposición de los mecanismos de divulgación de la Bogotá, hablando del Festival Salsa al Parque, evento organizado por el bajista Guillermo Pedraza en 1997, siguiendo el esquema de Rock al parque y que cumple 20 años en la edición de noviembre del presente año. Por medio de este festival, se ha fortalecido el movimiento salsero de Bogotá, tanto para los músicos locales, bailarines, los coleccionistas y melómanos, quienes encuentran un espacio especial dentro de este evento (Jaramillo, 2014)

Salsa al Parque le ha dado la oportunidad a los capitalinos de escuchar músicos y orquestas excepcionales como El gran Combo de Puerto Rico, los Van Van de Cuba, Rubén Blades, La Sonora Ponceña, La NG, Willy Colón entre otros, que alternan el escenario con orquestas locales como D.C charanga, La Conmoción, Toño Barrio Latín Groove, entre otras.

Siguiendo la ruta de los músicos salseros en la Ciudad de Bogotá, se puede decir que se han dado orquestas tanto profesionales como aficionadas en diferentes épocas, con músicos que tienen un aprendizaje desde empírico más que formal. Estos artistas participaban en fiestas familiares o eventos barriales como aficionados, (Los locos del

ritmo y Los héroes) pero con el transcurrir del tiempo lograron un reconocimiento dentro del movimiento rumbero de la ciudad.

Dentro del formato de la charanga y la incursión de la flauta en el género de la salsa en Bogotá Cesar Mora (2009) comenta:

El Son del Pueblo, conformado por Ricardo de los Ríos, Gustavo Martínez, Louie Martínez, Leonardo Sosa y yo. Leonardo era un soprano tenaz de quien recuerdo mucho a su padre porque siempre tuvo la esperanza de que su hijo se convirtiera en un gran cantante de ópera y se la pasaba repitiéndole: Chiflamicas desaprovechado, dizque haciendo música protesta y para peor salsa, pa'morirse de hambre.[...] El Son del Pueblo era un grupo esencialmente acústico, lo único que teníamos de viento era la flauta traversa metálica que tocaba Louie⁵², con quien hacíamos una especie de charanga en donde Ricardo de los Ríos era el violinista. Fuimos el primer esbozo de charanga que hubo en Bogotá y creo que en Colombia, al estilo de la Orquesta Aragón. Por supuesto con menos instrumentos: tiple, guitarras, bajo, violín, flauta y voces. (Garzón, 2009, p.84)

Bogotá vio emerger en los finales de la década de los 90's un auge de orquestas locales, conformadas por músicos de escuela, muchos de ellos bogotanos. Entre las orquestas más representativas de esa época se encuentra, La Conmoción, Calambuco, La 33, Broxnx Orquesta, Sexteto Latino Moderno, Jam Block, Kimbawe, Kongas Orquesta, La banda, Real Charanga, Mambo Big Band, Orquesta Capital, Salsa Camaleón, Toño Barrio, Palo pa' rumba, Rio son, La Cósmica Charanga, entre otras.

Fue un momento en que estaba todo el mundo, La Conmoción un montón de gente sonando, tocaban ellos y yo me subía a improvisar. La improvisación se me volvió importantísima desde un punto de vista latino y le había camellado a mi manera siempre. Yo siempre que hubiera oportunidad de tocar iba. Toque con Calambuco, donde fuera yo me podía a tocar. Siempre se hacía eso digamos en Buena Vista, al fin de los toque se hacía eso. (Villamizar, pregunta 9)

52. Para esta investigación se trató de contactar a Louie Martínez, flautista de dicha agrupación pero no fue posible.

Realizada una rápida contextualización de la llegada de la salsa a Bogotá, se presentará a continuación cinco flautistas que pertenecen al movimiento salsero de la capital y para esta investigación son fuentes primarias en cuanto a las formas de abordar la enseñanza-aprendizaje de estas músicas desde el pensamiento de frontera.

2.3.1 FLAUTISTAS DE SALSA EN BOGOTÁ

Para esta indagación se tomaron cinco flautistas de la escena local, los cuales tiene una trayectoria significativa dentro del formato de charanga o del género de la salsa, que aceptaron y acogieron la invitación para participar de este estudio. Estos sujetos además, han tenido contacto con la vida académica universitaria, permitiendo observar y entender su hacer musical también desde su relación con este espacio formal.

Dentro de los flautistas entrevistados se encuentra tres de ellos que tuvieron vinculación académica entre finales de los años 90 del siglo XX y otros dos con vinculación entre finales de la primera década del siglo XXI, permitiéndonos contrastar en esta temporalidad los cambios o permanencias de las formas de enseñanza-aprendizaje formal, así como del movimiento salsero en Bogotá.

Estos personajes aportaron a la investigación en cuanto a sus didácticas y formas de abordar la flauta desde el género de la salsa y el formato de la charanga⁵³, así como para el entendimiento de dichas formas desde la mirada decolonial en especial desde el pensamiento fronterizo y la construcción del músico practico⁵⁴.

Se presentara a continuación breves reseñas de los flautistas entrevistados con el fin de conocer su trayectoria artística y musical, los lugares donde se ha fortalecido sus saberes tanto académicos como no formales (agrupaciones). Luego se realizará un

53 Este análisis se presentara en el apartado 3.4

54. Concepto tomado de Eliecer Arenas, el cual se abordara dentro del análisis de los procesos de enseñanza-aprendizaje de los flautistas desde el pensamiento fronterizo.

análisis de las entrevistas, respecto a las formas de enseñanza-aprendizaje de estos sujetos desde el pensamiento fronterizo.

GERMAN LOZANO RONCANCIO⁵⁵ (Diciembre 16 de 1989)

Inició sus estudios musicales por medio de la Orquesta sinfónica del Instituto San Pablo apóstol. En 2007 curso preparatorios musicales en la Facultad de Artes ASAB y en el año 2008.



Ilustración 10: Germán Lozano.

Entra al proyecto de Artes musicales de la Pontificia Universidad Javeriana, en donde realizo estudios hasta el 2010. Posteriormente ingresa a la carrera de estudios musicales de la Facultad de Artes ASAB bajo la guía de la maestra Elizabeth Osorio y concluyendo con el maestro Rafael Rodríguez. Actualmente orienta a jóvenes a la práctica musical y es músico en diferentes orquestas del ámbito comercial como la D.C Charanga y la Premium Charanga.

JACQUELINE TORRES⁵⁶ (Mayo 4 de 1978)

Licenciada en pedagogía musical con énfasis en flauta travesa de la Universidad Pedagógica Nacional (1999), Especialista en gerencia y gestión cultural de la Universidad del Rosario (2007). Su formación como flautista estuvo dirigida por los maestros Jorge Zabala y Julio Noguera. Luego, tomó clases particulares con el maestro Tico Arnedo.

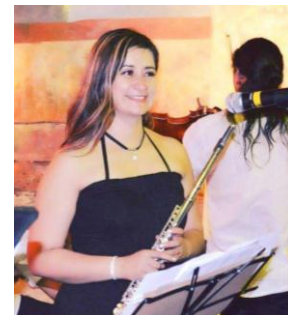


Ilustración 11: Jacqueline Torres

Como bailadora ha cursado los niveles de salsa casino nivel avanzado en la Academia lle danza. Pertenece a A PULULU, Grupo de baile de rueda de casino. Con participación en festival de salsa y casino en Medellín 2016, Expodanza 2016 y 7°

55 Reseña proporcionada por el entrevistado.

56 .Reseña compartida por la entrevistada.

congreso mundial de salsa de Bogotá en la modalidad salsa casino 2017, ocupando el tercer puesto.

A pertenecido a las siguientes agrupaciones como flautistas, corista, percusión menor: Charanga la nueva, (2015-2017), Grupo barakoa (2013-2014), Abakua grupo femenino de Son (2011- 2013), Siguaraya caribe y son (2009- 2016), Tambokolo (2007- Actualmente), con este grupo se presentaron en el Festival cultures du monde Gannat en 2014 en Francia. Como docente se ha desempeñado en diferentes Escuelas de Bogotá tales como: Colegio mayor de Nuestra Señora del Rosario, Gimnasio Británico, Escuela de adoradores el Shaddai y Colegio colombo hebreo donde trabaja actualmente.

DIEGO VILLAMIZAR RODRÍGUEZ⁵⁷ (Marzo 2 de 1975)

Inicio sus estudios musicales en el Instituto Pedagógico Nacional entre 1982 a 1992, fue integrante de la Orquesta del Instituto Pedagógico Nacional. Estudio entre 1985 a 1988 en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia. Inicio sus estudios de flauta travesa con la Docente Gloria Millan, posteriormente estudia con Kiril Grozdanov entre 1994 al 1998 y continúa su formación instrumental con el Profesor Santiago Sierra.



Ilustración 12: Diego Villamizar

Ha pertenecido a agrupaciones como: "Seseribó", (1996 y 1997), "Buscando américa" Orquesta de Salsa (1996 y 1997), "4.1", (2004 -2007) agrupación de boleros, son cubano, Bossa Nova y tango. "Kimbawe orquesta", agrupación dedicada a la Salsa Clásica, realizando un trabajo discográfico: "Para Aprender", "Zumelhé Son" (2010), Alexander Cortés Cuarteto, interpretando música colombiana, Fusiones, Jazz y Latin Jazz. "Orquesta Latina" (2011-2013) de la Fundación Sinfónica San Francisco de Asís (Dirección Musical, arreglos y sonido en vivo).

57. Reseña compartida por el entrevistado.

Se ha desempeñado como docente de profesor de traversa en la Banda del Colegio Parroquial San Luis Gonzaga, en el taller de capacitación artística Atelier, en la Fundación Sinfónica San Francisco de Asís y director de la Orquesta Latina de la misma institución.



Ilustración 13: Edinson Velásquez

EDINSON RAFAEL VELÁSQUEZ HERNANDEZ⁵⁸ (Abril 17 de 1987). Nació en la ciudad de Montería en el año de 1987. Inició sus estudios musicales en la escuela de Bellas artes en dicha ciudad con el maestro Luís Rafael Smith a la edad de 8 años.

Continúa sus estudios de flauta, en la Facultad de Artes de la universidad Distrital, Francisco José de Caldas (ASAB), bajo la tutela del maestro Julio A. Noguera en donde obtuvo su título como Maestro en Artes Musicales. En 2008 fue invitado por la fundación Victor Salvi como joven talento al II festival de música internacional de Cartagena, en este participó en talleres, conferencias y clases magistrales.

En el 2009 fue finalista del concurso Universitario de Flauta Traversa de Bogotá, en el 2010 fue Ganador del concurso *Jóvenes talentos de la Alianza Colombo-Francesa*, participó con la *Big Band Bogotá, jazz al parque 2011*. Ganador del concurso *Serie de los jóvenes intérpretes 2012* de la biblioteca Luis Ángel Arango. Actualmente es flautista de la “Real Charanga” orquesta emblemática de la capital de la república. Es flautista y voz de “Huaracha LNT” con quienes ha grabado varios trabajos discográficos y en la agrupación “Toño Barrio Latin Groove”.

CARLOS PINEDA ⁵⁹

Flautista egresado de la Universidad Pedagógica Nacional. Actualmente se desempeña como docente de flauta traversa de la Academia Luis A. Calvo. Es miembro de la agrupación Chicha y Guarapo, orquesta de flautas y tambores. Dentro el ámbito de la

58 Reseña compartida por el entrevistado.

59 Información tomada de la entrevista.

charanga ha pertenecido a las siguientes agrupaciones: orquesta Guataca Sound, La Real Charanga, la Cómica Charanga entre otras.

2.3.1.1 ANALISIS: Formas de enseñanza-aprendizaje de los flautistas y el pensamiento fronterizo.

Para empezar este análisis retomaremos el concepto de pensamiento fronterizo presentado en el capítulo anterior. El pensamiento fronterizo, es la relación horizontal y en diálogo que existe entre los conocimientos que han sido subalternizados y los conocimientos universalizados. Poniendo esto en el contexto musical, los conocimientos subalternizados serían los que provienen de las músicas indígenas, africanas, asiáticas, mestizas y de origen popular (para esta investigación la música popular cubana y el género de la salsa). Los conocimientos universalizados, son aquellos que se legitiman por la academia, en el contexto musical corresponderían a las músicas “clásicas” europeas que abarcan desde el periodo barroco hasta el simbolismo e impresionismo.

Al hablar de conocimientos, se habla de las formas de transmitir y recibir los saberes. En cuanto al conocimiento que ha sido subalternizado, hablando en el contexto de la música que nos compete, sus procesos son desde la tradición oral y están profundamente conectados con un ambiente comunitario y ritual, la música es aprendida de oído, donde la memoria auditiva tiene un papel fundamental. Además, se aprende desde la interacción y desde la práctica musical misma. La composición es abierta, puesto que hay espacio para que los intérpretes improvisen.

Por su parte, las formas de enseñanza y aprendizaje académicas privilegian la grafía musical, pues responden al paradigma del racionalismo, además la música tiene un estatus especial y solo pueden ser realizada por los virtuosos y dotados del talento, premiando las individualidades. El tipo de composición es cerrada, puesto que, después de editada la partitura, hay que seguir tal y como está en el papel las indicaciones puestas por el compositor.

Teniendo en cuenta estas dos perspectivas acerca de las formas de enseñanza-aprendizaje, se puede decir que los flautistas entrevistados se relacionan con ambas formas de conocer la música, puesto que, todos tuvieron procesos de educación formal, donde pudieron aprender los códigos del lenguaje escrito de la música e interpretar repertorios de la música clásica. Sin embargo, su gusto por la música popular los llevó a buscar formas diferentes a las presentadas por la academia para poder aprender dichas músicas.

La música popular responde a otras lógicas de aprendizaje ya expuestas, a diferencia del Jazz, que ha sido escrito, organizado y estandarizado las formas de ser y aprender su música. Dentro del contexto de la charanga y la salsa no existe material escrito o método alguno que explique cómo funciona el lenguaje de esta música. “Imitando y escuchando, yo no aprendí con partitura musical” (Pineda) Este hecho implica aprender la música desde formas “otras” que involucran por ejemplo la memoria auditiva.

En la universidad, el aprendizaje es mediado por un maestro que guía el proceso del aprendizaje del instrumento, mientras que en esta música “yo creo que el maestro ha sido la vida y la oportunidad de trabajar de noche, porque esta es la música de la noche [...] los grandes maestros para mí, eso me dijo un amigo, los maestros son las grabaciones” (Pineda)

A partir de esta afirmación, se ve cómo la tradición oral que no se puede dar en el contexto de Bogotá se cambia por la escucha de las grabaciones y los discos (considerados por algunos un recurso para la comercialización y símbolo del capitalismo). Estos se volverán fuente primaria y mediador del saber entre los intérpretes y oyentes. De nuevo la escucha y la imitación se convertirán en un ritual personal para la apropiación del lenguaje de estas músicas, permitiéndole a quien las estudian formarse desde su propio concepto, desde lo que percibe, pero no en solitario, no para elevar el ego del músico romántico, sino para ponerlo en contacto con la colectividad, representada en la agrupación a la que pertenece y también de quienes disfrutan la música, los oyentes y sobre todo bailadores. Estos a su vez, desde su

interpretación o el dialogo tanto en los ensayos como en los conciertos pueden alimentar o enriquecer su panorama formulando nuevas preguntas que surgen de forma grupal. Será allí, en el contraste de las prácticas individuales con la colectividad, que el aprendizaje cobrará significado.

Los conocimientos dados en la academia no serán olvidados, por el contrario serán contrastados y le permitirán encontrar varias rutas para llegar al entendimiento de la música que quiere interpretar. “la academia es importante, porque en la academia se adquiere la técnica y la lectura, el dominio del instrumento en cuanto a la técnica es muy importante” (Pineda) Sin embargo, habrán elementos del lenguaje propio de cada música, que en la academia no se habrán abordado, en el caso que nos compete el uso de la cuarta octava de la flauta.

Las notas de arriba, hacer un Mi no es fácil de principio y esas notas son súper comunes si tocas en Sol o en Fa y allí viene do, do#, re# y tocar esas notas no es fácil. Esas notas no las usas en clásico, por ahí un Re en el Prokofiev, pero del resto nunca. (Velásquez 1.4, pregunta 12)

Otro elementos significativo de la música popular en general es la improvisación, dicha forma de entender la música en la academia es poco abordada e implica salir de su zona de confort y empezar a entender lógicas de músicas “otras”, donde además de dejar un poco la hoja, se dan espacios para la creación y la expresión.

Yo conozco flautistas muy buenos, de primera talla, que al momento de improvisar se quedan sin recursos, me pregunto pero ¿por qué?, pienso que la improvisación es el lenguaje propio de cada mundo, lo que piensa cada músico, habla de cada músico, la posibilidad de improvisar es poderse expresar desde la flauta, en la academia debería tener más relevancia. (Pineda)

Por otro lado, es importante decir que, desde lo expresado por los flautistas entrevistados, se vio cómo en la universidad se han abierto pequeños espacios para el conocimiento de estas músicas. Al preguntar a los flautistas que formaron parte de la

universidad entre los años 80 y 90 del siglo XX, acerca de si habían tenido algún acercamiento a este tipo de música dentro de la universidad, respondieron que no. Que en su época universitaria empezaron a conformar grupos de son, charanga y salsa junto con sus compañeros, pero que por parte del currículo de la universidad, no tuvieron un acercamiento a estas músicas.

En contraste, con los flautistas que tuvieron su paso por la universidad entre las dos primeras décadas del siglo XXI, quienes respondieron que sí habían tenido una clase, como electiva o clase complementario a la cual entraba sin estar inscrito y por gusto propio. Este hecho constituye un ligero cambio e inclusión de algunos elementos de estas músicas en la universidad.

Continuando con el análisis se puede afirmar entonces que los procesos de enseñanza-aprendizaje de los flautistas de la escena capitalina son una amalgama entre lo empírico, el trabajo autodidacta y conocimiento formal, las cuales se corresponden con el concepto del pensamiento fronterizo, puesto que existe una mediación y un dialogo igual entre los conocimientos de músicas “otras” y los conocimientos de la academia formal. Siguiendo el concepto de Arenas (2009)

El músico práctico, que no es ni empírico, ni meramente un músico con estudios formales, es aquel que aprende a moverse como pez en el agua en el código y entiende las jugadas de un determinado género o práctica musical como extensiones de su propia sensibilidad, es decir, quien ha incorporado en la práctica cotidiana de un modo profundo, los rasgos del juego de lenguaje que le interesa. (p.26)

Un músico que empieza a entender la música no solo desde las fronteras que han sido dadas desde la colonialidad del ser, si no que se abre camino hacia el entendimiento de la música de una forma más completa y contextualizada “aquel músico que está a caballo entre esos dos tipos de acceso al conocimiento y se mueve con solvencia en ambos escenarios” (Arenas, 2009, p. 27)

CAPÍTULO 3

A continuación se presentará el diseño metodológico que se estableció para la realización de esta investigación, en cuanto a los sujetos que fueron entrevistados, así como los que participaron en los talleres. También se presentan las herramientas utilizadas para la recolección de la información.

3.1 METODOLOGÍA

Esta investigación es de carácter cualitativo y exploratorio. Es cualitativa puesto que se ocupa del análisis del fenómeno de la educación musical, desde el entendimiento experiencias pedagógicas de los actores (flautistas) y la de la autora del texto, dentro del contexto musical y cultural de la salsa y la charanga en Bogotá.

En este sentido la investigación cualitativa pretende:

Indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales. No quieren obtener cantidades, sino el sentido de experiencias humanas. Prefieren una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada. (López y San Cristóbal, 2014, p.108)

Al mismo tiempo es de carácter exploratorio, según Hernández (2014), puesto que existe poca información y escasos estudios previos que relacionen la educación musical, la flauta travesa, la salsa y la charanga. Del mismo modo, porque se abordan estos temas desde una perspectiva nueva, como la decolonial, destacando en esta, la dimensión correspondiente a la colonialidad del saber, el paradigma otro y el pensamiento fronterizo, estudiando las formas de enseñanza-aprendizaje de los

flautistas de Bogotá que trabajan desde el género de la salsa y/o el formato de la charanga.

Ligado al pensamiento decolonial, este trabajo aborda en algunos apartados del capítulo No. 2, cuestiones de tipo histórico, social y político, retomando sucesos de la vida de musical de Cuba, así como aproximaciones biográficas de algunos de los actores (flautistas) y de los hechos que forjaron el gusto por estos repertorios en Bogotá. En ese sentido, la investigación tiene un carácter histórico.

Finalmente, la indagación tiene como último enfoque la educación musical, desde la realización de talleres, con estudiantes de flauta travesa de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, con el fin de presentar formas diversas de abordar el estudio de la flauta travesa que se originan desde músicas “otras” que respondan a miradas del mundo menos colonizadas y dan paso a la formación de músicos y maestros con miradas más amplias estableciendo en su discurso y su hacer un pensamiento fronterizo. Esta parte, dará como resultado una cartilla para el abordaje de la improvisación en la flauta travesa desde los repertorios de la charanga y el género de la salsa.

La ruta metodológica de este trabajo consta de las siguientes etapas:

1. Revisión bibliográfica acerca de la postura decolonial especialmente lo relacionado con la educación (colonialidad del saber).
2. Realización de entrevistas al director y el flautista de la Orquesta de salsa y música tropical de la Universidad Pedagógica Nacional.
3. Análisis de la revisión bibliográfica y las entrevistas en torno al contexto de la educación musical universitaria desde el enfoque decolonial.
4. Revisión bibliográfica de los aspectos históricos y musicales de la música cubana, la salsa y la flauta en estos lugares.
5. Análisis de los aspectos históricos y musicales desde la perspectiva decolonial.
6. Revisión bibliográfica sobre la salsa en Bogotá.

7. Selección de entrevistados y realización de entrevistas semiestructuradas a cinco flautistas que interpretan repertorios del formato de la charanga y el género de la salsa en Bogotá.
8. Análisis de las entrevistas respecto a los procesos de enseñanza-aprendizaje desde el panorama decolonial (pensamiento fronterizo).
9. Análisis de las entrevistas en torno a los contenidos y didácticas para la enseñanza-aprendizaje de los repertorios del formato de la charanga y el género de la salsa.
10. Planeación e implementación de talleres.
11. Retroalimentación de los talleres y aportes para la construcción del material didáctico.
12. Construcción del material didáctico.

Las etapas 1 al 8 fueron abordadas en el capítulo anterior (2). En este apartado se desarrollarán las fases 9 al 12, donde se realizará una aplicación de los conceptos y análisis presentados en el marco de teórico, desde un contexto pedagógico y educativo que tendrá como resultado una propuesta didáctica para la improvisación en los repertorios del formato de la charanga y del género de la salsa.

3.2. INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

- **Revisión bibliográfica**
- **Entrevista semi-estructurada**

Según Hernández (2014) “las entrevistas semiestructuradas se basan en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información” (p, 403). Este tipo de entrevistas permitieron ahondar y develar las cuestiones de forma profunda a medida que el ejercicio de comunicación se iba presentando. De esta manera, aportaron para la consolidación de conceptos para el análisis que respecta a la educación musical y la decolonialidad, asimismo como herramienta para el abordaje de los talleres y en la cartilla.

Las preguntas realizadas a los flautistas de la escena de Bogotá, tuvieron presentes los siguientes aspectos: su trayectoria musical y experiencia artística dentro de agrupaciones de charanga y salsa, sus formas de aprender a interpretar estos estilos musicales, resaltando las dificultades y soluciones dadas para asumir las características propias de estas músicas, su acercamiento desde la educación formal a estas músicas, sus maneras de abordar la improvisación y sus aproximaciones a la enseñanza de estas músicas. La encuesta base se encuentra en el anexo No. 1, sin embargo, cada entrevista según lo comentado por el entrevistado fue tomando su rumbo propio y algunas de las preguntas fueron omitidas y otras ampliadas.

Además se convocó para las mismas al director de la Orquesta tropical de la UPN y al flautista miembro de esta agrupación, con el fin de observar y visibilizar estos los procesos, además de relacionarlos con los campos del saber tratados en esta investigación, dándole a la misma una mirada contextualizada.

- **Talleres:**

Cuatro talleres, realizados por la autora de este trabajo y dirigidos a tres estudiantes de la licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, donde se presentaron y observaron, el sentido rítmico (contratiempo y la sincopa), el manejo de la tercera y cuarta octava de la flauta, las habilidades de transposición y de oído, así como el manejo armónico de los estudiantes.

3.3 CARACTERIZACIÓN DE LA POBLACIÓN

Estudiantes de flauta de la Universidad Pedagógica Nacional, Laura Nieto de primer semestre, Yeimy Ávila de segundo semestre y Juan David Rodríguez de sexto semestre. Ellos han tenido oportunidad de participar en agrupaciones de índole sinfónico como: Banda sinfónica de Gigante Huila, (Laura Nieto) Bandas sinfónica del Valle de tensa y La Mesa Yeimy Ávila; y Banda sinfónica de Funza (Juan David Rodríguez), también en grupos de músicas colombianas tales como: Orquesta Típica

de la Universidad Pedagógica Nacional (Yeimy Ávila) y Cuarteto Tradicional Colombiano Bachue, (Juan David Rodríguez). En cuando a ensambles de música latina como charanga, orquestas de salsa o música tropical, septetos, grupos de son, entre otros, ninguno ha tenido la oportunidad de vincularse con alguno de estos formatos.

Por otra parte, todos tienen conocimientos básicos de lectura musical, pero no se han acercado a la improvisación y al comentarles el tipo de repertorio que se abordara en los talleres, se muestran interesados por abordar este tema. En cuando al uso de la tercera y cuarta octava de la flauta Laura Nieto, se encuentra explorando la tercera octava de la flauta en cuando a sonoridad y digitaciones. Yeimy Ávila tiene conocimientos de la tercera octava, pero no está acostumbrada a tocar todo el tiempo en este registro y en cuanto a la cuarta octava únicamente conoce la posición del Do. Con Juan David Rodríguez, se abordaron los talleres desde el piccolo, puesto que el estudiante tiene un gusto especial por este instrumento y se encuentra abordándolo más profundamente en este momento de su carrera, la sonoridad y habilidades motoras del estudiante en el instrumento son buenas.



Ilustración 14: Laura Nieto, Yeimy Ávila y Juan David Rodríguez.

3.4 ANÁLISIS: Sobre los contenidos y didácticas para la enseñanza-aprendizaje de los repertorios del formato de la charanga y el género de la salsa.

Este análisis se realiza con el fin de establecer los parámetros para la organización de los taller y la propuesta didáctica de la cartilla, teniendo como referencia los repertorios utilizados por los flautistas más destacados de esta música, las aproximación a los aspectos técnicos de la flauta travesa y los aspectos constitutivos del género centrándose en la improvisación.

Las respuestas a las entrevistas se pueden verificar en los Anexo 1. En esta parte del análisis se tomarán principalmente las preguntas referentes a los aspectos musicales y su relación con las didácticas que los flautistas entrevistados manejaron para apropiarse de la música de la charanga y la salsa. Se realizará de forma global, citando fragmentos específicos que ayuden a complementar o entender la cuestión.

- ¿Cuál fue su motivación para interpretar la música de la charanga o la salsa?

Se encontraron motivaciones de tres tipos:

- El gusto por bailar esta música, que posteriormente se convierte en una indagar y una búsqueda por poderla interpretar.
 - El entorno familiar enriquecido, donde se escucha constantemente este tipo de músicas y en algunas cosas se interpreta.
 - La vinculación con agrupación que interpretan estas músicas y que contribuyeron a que su formación musical se orientara hacia la música popular.
- ¿Cómo aprendió a interpretar esta música?

Todos afirman que su aprendizaje fue mediante la escucha e imitación de los flautistas más representativos de estos géneros. Fueron procesos autodidactas y empíricos a

partir de las prácticas en agrupaciones, donde recibieron consejos de sus compañeros. En esta búsqueda se resalta que dos de los entrevistados han tenido la oportunidad de pertenecer a agrupaciones de músicos cubanos, quienes les aportaron conocimiento del estilo propio de interpretación de la música de la charanga. Igualmente, estos entrevistados han compartido con flautistas importantes dentro de la escena internacional tales como: Joaquín Olivares y Mauricio Smith Junior.

De estas experiencias se resalta el viaje realizado por Edinson Velásquez a Cuba con el fin de enriquecer su aprendizaje sobre esta música. En lo comentado por el entrevistado (Anexo 1.4) resalta que en Cuba, de forma similar a Colombia, no se aprenden estos géneros dentro de la universidad, se aprenden en la calle, en los encuentros espontáneos para tocar y charlar, así poco a poco se va apropiando el lenguaje de la música popular cubana.

- ¿Cuáles fueron las principales dificultades técnicas que encontró al abordar la música de charanga?

La principal dificultad técnica mencionada fue el manejo de la tercera y cuarta octava de la flauta, en cuando a la afinación, la producción de un sonido suave y no forzado, la búsqueda de las digitaciones cómodas y apropiadas para cada flauta, así como el manejo de la velocidad. Conjuntamente, algunos entrevistados indican que otra dificultad relevante es la flexibilidad para realizar cambios de octavas con el fin de dar variedad a las melodías al momento de improvisar.

Al indagar sobre las soluciones para dichas dificultades se menciona la creación de ejercicios propios. Según Carlos Pineda (ver Anexo 1.5, pregunta 11) “Estudiando las frases de ellos, estudiando trinos, estudiando arpeggios de tónica dominante en tercera octava, estudiando los arpeggios inversiones por terceras, estudiando secuencias” Las didácticas aquí mencionadas serán relevantes para la construcción de los talleres con los estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional.

Respecto al manejo de la columna de aire para la tercera y cuarta octava Carlos Pineda nos aporta (ver Anexo 1.5, pregunta 12)

Debemos tocar siempre relajados, para tocar en ese registro medio agudo dentro de esta música, para mí es muy importante tocar relajado y tener una inhalación y una exhalación natural que apenas tenga la presión necesaria de los labios, tener una presión pero sin apretar, yo toco así sin apretar, cero tensión, ni siquiera en el abdomen, con pura dirección del aire

En cuando a la articulación comenta Edinson Velásquez (Velásquez, pregunta 12)

La dificultad es esta, que el staccato tiene que ser súper durísimo, súper marcado, tacatá tacatá ta, sino tikití tikití ti, duro duro, eso hay que practicarlo un montón. Entonces coges de DO a DO sobre agudo. Ese staccato en clásico era tacatata y este es tacata tacata es triple staccato, pues me funciona a mí y creo que suena así.

- ¿Cuáles fueron las principales dificultades expresivas o interpretativas al abordar la música de charanga?

En cuando a las dificultades interpretativas los entrevistados exponen el entendimiento de los elementos del lenguaje de esta música, tales como la sincopa y manera de articulación, así como las melodías caracterizas al iniciar y finalizar el solo. Proponen como herramienta la escucha consciente del género y sus representantes. Por otra parte, consideran se debe dominar la técnica para ponerla al servicio de la interpretación y de esa manera poder transmitirle un mensaje al oyente.

- ¿Cómo aprendió a improvisar?

Todos expresan que lo han hecho desde la imitación de los flautistas más reconocidos en esta música. A partir de esta imitación han apropiado frases, motivos y formas de adornas que les gustan para su improvisación.

German Lozano (ver anexo 1.2, pregunta 15) “el lenguaje está en saber escuchar la lengua madre. Nosotros de pequeños aprendimos a hablar porque aprendimos a hablar de nuestra mamá, es igual para la improvisación es saber escuchar desde las raíces”.

Por otra parte, reconocen la importancia de conocer la armonía por donde se mueve las improvisaciones. En la charanga, afirman se usan generalmente los grados I, V o I, IV, V, por ende debe trabajarse bastante los arpeggios de dichos grados. Refiere German Lozano (ver anexo 1,2 pregunta 16) “De pronto, cuando es un tema que uno no sepa, pregunta uno la tonalidad y digamos por la melodía uno puede más o menos descifrar” esta afirmación muestra la importancia de tocar de oído dentro de esta música. Igualmente, consideran importante escuchar la base armónica (piano y bajo) así como los violines para tener una referencia armónica en el momento de improvisar.

Así mismo aspectos musicales en relación con las características culturales y sociales de estas músicas, las cuales no se pueden perder de vista para una buena interpretación. Como lo expresa Jacqueline Torres (Anexo1.3, pregunta 23)

Aprendí a bailar música cubana, casino, son, cha cha cha, porque me encanta en verdad, entonces esa ha sido otra herramienta buenísima, porque, en este momento siento que puedo entender la música desde el bailador y puedo como flautista también proponer para ese bailador, me parece genial, porque si a mí como bailadora me gustaría escuchar esto, moverme de tal forma y yo puedo proponerle esto a bailador desde mi flauta.

Sin embargo, algunos planteamientos de la teoría del jazz son comunes con estas músicas, como el manejo de una curva expresiva, “pero nuevamente, eso no es necesariamente un norma, es decir, tú eliges una forma de curva expresiva pero hay varias formas que podrías usar. No necesariamente en todos los solos, en todas las ocasiones, en todas las canciones, haces un planteamiento como que va a crecer linealmente durante todo el solo la línea expresiva, hay solos que entran al revés entran con toda, bajan y vuelven a subir, tipo V, tipo sonrisa”. (Villamizar)

- ¿Qué flautistas tuvo como punto de referencia para aprender de esos géneros?

La mayoría de flautistas reconocieron a Rene Lorente y Richard Egües.

Entre todos mencionaron a los siguientes flautistas, Orlando Valle Maraca, Dave Valentín, Johnny Pacheco, Pupi Legarreta, Joaquín Oliveros, José Fajardo, Mauricio Smith padre e hijo, Danilo Lozano, Néstor Torres, Artt Webb, Hurbert Laws y Jorge Pardo, Mario Rivera, José Luis Cortez “el toscó”.

- ¿Qué otros intérpretes no flautistas le aportaron a su formación como flautista en el campo de la charanga y la salsa?

Las respuestas aquí fueron muy variadas, sin embargo dos de los entrevistados toman al trompetista Chocolate Armenteros como un buen referente por su forma de solear. Algunos entrevistados al responder la pregunta admiten que si han tomado como referencia a otros músicos, pero no recuerdan el nombre, también hay quienes recuerdan el nombre de la agrupación a la que pertenece el instrumentista pero no conocen el nombre del mismo. “Las ideas de solos de los tenoristas de los de la Orquesta de Poncho Sánchez y de Jimmy Bosch, el saxofonista de Mongo Santamaría” (Villamizar, Pregunta No 23).

Los músicos que destacan los entrevistados son:

Los trombonistas: Reinaldo Jorge, Jimmy Bosch, Leopoldo Pineda. Willy Colon.

Trompetistas: Rey Vega, Tito Torres, Elías López.

Saxofonistas: Paquito de Rivera.

Pianistas: “Pulpo” Colon, Noro Morales, Bebo Valdés, Chucho Valdés, Michael Camilo, Papo Luca, Oscar Hernández, Sony Bravo, Rene Hernández, Eddy Palmieri.

Cantantes: Benny More, Héctor Lavoe, Rubén Blades, Ismael Rivera, Ismael Miranda, Ismael Quintana, Celia Cruz.

Vibráfono: Louise Ramírez.

Percusionistas: Poncho Sánchez, Mongo Santamaría, Ray Barreto.

Agrupaciones: El Gran Combo, Ricky Ray y Bobby Cruz, La orquesta de Machito.

Referencias por agrupaciones: Los violinistas de La charanga casino, el saxofonista de Seis del solar.

- ¿Ha tenido acercamiento a la flauta de cinco llaves?

Aquí las respuestas fueron muy variadas, hay quienes no se han aproximado a este tipo de flauta, porque su búsqueda sonora para la improvisación no se centra en la utilización permanente de la tercera y cuarta octava, sino de manejo de todos los registros de la flauta. Como quienes tienen una flauta de nueve llaves y han tocado con ella y conocen desde esta práctica aspectos característicos de la misma. Los demás han tenido acercamientos esporádicos o de menos duración respecto al entrevistado anterior.

- ¿Qué diferencia y similitud encontró entre la flauta de 5 llaves y la flauta Boehm?

En general resaltan que es una flauta prácticamente diferente. Un punto semejante es la forma de la embocadura, sin embargo, afirman que “Por la forma del bisel se escapa mucho más el aire, eso intento yo cuando toco con mi flauta, imitar un poco ese sonido de la charanga” (Velásquez. pregunta No. 4)

En cuando a las diferencias, mencionan que la flauta de 5 llaves es de tamaño menor que la Boehm, que esta sube con facilidad a las notas agudas, hasta un Sol sobre agudo, que las digitaciones son muy diferentes, por ende el cromatismo. Además, en algunas notas varían las posiciones al cambiar de octava, cosa que sucede en la flauta Boehm únicamente en la tercera octava.

- ¿Ha tenido la oportunidad de enseñar este tipo de música? ¿Cuáles son las dificultades que han presentado los estudiantes al acercarse a esta música?

La mayoría de entrevistados han tenido la oportunidad de enseñar este tipo de música desde diferentes ámbitos, como directores de orquesta en procesos no formales, en clases de flauta en academia no formales, en clases particulares y en colegios particularmente en los cursos de bachillerato.

Resaltan del proceso el trabajo sobre la improvisación, la sincopa, el manejo de la tercera y cuarta octava. La entrevistada Jacqueline, desde su experiencia como docente en el Colegio Mayor del Rosario, expone algunas soluciones para las cuestiones citadas.

En cuanto a la improvisación “Comience a jugar, tenemos estas notas, tenemos estos ritmos, hágale, pruebe y tocamos un rato y ahora pruebe usted a ver que le sale., después de que hay confianza comienzan a salir cositas, todo dentro de un proceso” Para el entendimiento de la sincopa “Bailábamos, lo que tú tienes con tu cuerpo lo puedes transmitir, entonces percusión corporal y el movimiento.” (Torres, Pregunta No. 28)

3.5 PLANEAMIENTO E IMPLEMENTACIÓN DE TALLERES

Se realizaron cuatro secciones a tres los estudiantes de flauta de la Universidad Pedagógica Nacional caracterizados anteriormente, enfocadas en presentar algunas formas de afrontar el estudio de la improvisación en la charanga y la salsa. Dentro de estas, se hará énfasis en las características estilísticas tales como: el uso de la tercera y cuarta octava, el uso de la articulación staccato, el entendimiento de la armonía base para la improvisación, con ella la presentación de algunos tumbaos o mambos, la percepción de la clave, el contratiempo y la sincopa.

TALLER 1	
Fecha:	13 de Septiembre del 2017
Lugar:	Salón 109 de la Universidad Pedagógica Nacional.
Duración:	30 minutos
Objetivo:	Realizar una contextualización sobre algunos aspectos básicos de la charanga y la salsa, así como, explorar las habilidades musicales presentes en los integrantes.
Actividades: Ver anexo 3.2 (Ejercicio sobre la clave) Ver anexo 3.1	<ul style="list-style-type: none"> - Bailar - Llevar el pulso con los pies y marcar la clave. - Bailar y llevar la clave. - Tocar la clave dentro de una escala según un ejemplo dado. - Proponer un ejercicio donde se toque la clave del son dentro una escala en el registro agudo. - Audición e identificación de instrumentos y géneros musicales y registro predominante de la flauta en estas músicas. - Reconocimiento de flautistas y agrupaciones del formato de la charanga y el género salsa. - Charla y aclaración sobre los temas indagados.
Fortalezas:	<ul style="list-style-type: none"> - Los estudiantes tenían nociones de baile sobre estos géneros y proponen pasos con facilidad. Este hecho es muy importante, puesto que al vivenciar esta música desde el cuerpo, se facilita el entendimiento de la misma al momento de interpretarla. Eso les permitió marcar la clave con facilidad. - Dos de los estudiantes logran asociar sus conocimientos previos desde otro tipo de agrupaciones con los audios escuchados. - Los estudiantes asumieron como positivo el ejercicio

	<p>propuesto sobre relacionar la escala con la clave, diciendo que es una manera diferente de estudiar las escalas.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Los estudiantes se vieron interesados en los talleres pues comentan que no saben cómo abordar la improvisación en estas músicas.
Debilidades:	<ul style="list-style-type: none"> - Con la estudiante Yeimy Ávila solo se pudo realizar la mitad de la actividad por cuestión de tiempo. - Hubo un poco de dificultad para bailar y llevar la clave al tiempo por parte del Juan David.

TALLER 2	
Fecha:	20 y 27 de Septiembre del 2017
Lugar:	Salón 109 de la Universidad Pedagógica Nacional.
Duración:	40 minutos
Objetivo:	Realizar un acercamiento a la improvisación desde la variación de los motivos del coro de la canción el paso de encarnación. (versión de la Orquesta de Larry Harlow)
Actividades: Ver anexo 3.3 (Video de los ejercicios)	<ul style="list-style-type: none"> - Calentamiento: tocar el motivo de la clave oriental desde la nota más aguda que le producía confianza al compañero y se fue subiendo cromáticamente hasta DO sobre agudo. - Tocar la clave oriental en cada nota del arpeggio de la tonalidad y el arpeggio de dominantes. - Escuchar varias veces la sección del coro. - Escuchar el mambo realizado por el violín. - Sacar de oído con ayuda de la tallerista el mambo y la frase del coro. - Tocar el mambo para entender las vueltas. - Tocar con simultáneamente el mambo y el coro. - Esclarecer la armonía de la sección. V-I

	<ul style="list-style-type: none"> - Empezar a improvisar realizando variaciones de la melodía del coro. - Improvisar por parte de la frase en forma de pregunta y respuesta.
Fortalezas:	<ul style="list-style-type: none"> - El calentamiento fue positivo le permitió conectarse con el registro agudo de la flauta y con los arpeggios de los grados usados en la improvisación. - El estudiante entendió fácilmente las vueltas al relacionarlas con la melodía del coro y pudo improvisar en forma de pregunta y respuesta, en cada improvisación se notaba más fluida y proponía más elementos. - Se realizó una aproximación a la nota Re sobre aguda, mostrando la posición e indicando el apoyo y la velocidad del aire para que esta suene.
Debilidades:	<ul style="list-style-type: none"> - El calentamiento fue un poco largo. - Al realizar el trabajo de oído, algunos estudiantes lo realizaban de manera desordenada y un poco ansiosa, se sugiere buscar de una manera un poco más asertiva y calmada, para que el resultado sea más eficaz. - Se ve un poco de ansiedad y desorden en el momento de abordar la improvisación puesto que, el estudiante trata de incluir muchas ideas un poco virtuosas y no se entiende lo que quiere expresar. Se le sugiere que empiece por ideas más sencillas primero. - Se le hizo la recomendación de que tratara de terminar en una nota diferente cada vez, puesto que siempre está terminando en Re agudo.
Observaciones	<p>Se hace la recomendación de realizar los ejercicios teniendo en cuenta aspectos técnicos como: la articulación (suelta y muy corta) y la calidad del sonido.</p> <p>Se propone para el próximo taller recordar de nuevo el ejercicio de improvisación pero realizando la sección completa de 8 compases</p>

TALLER 3	
Fecha:	1 de Octubre de 2017
Lugar:	Salón 109 de la Universidad Pedagógica Nacional.
Duración:	30 minutos
Objetivo:	Presentación de estudio de improvisación partiendo de algunos diseños melódicos y motivos rítmicos característicos en la charanga y puesta en práctica dentro de la progresión armónica de I-IV-V-I en el tono de Sol mayor.
Actividades: (Ver anexo 3.4 ejercicio con 2 motivos rítmicos y 3.5 improvisación teniendo en cuenta la escala cromática y el grupeto)	<ul style="list-style-type: none"> - Calentamiento con la escala cromática descendente desde Sol en la tercera octava en negras. - Realización de la escala cromática teniendo en cuenta los usos que se da dentro de la música de charanga (en contratiempo y sincopa) partiendo desde las diferentes notas de los arpegios de Sol mayor, Do mayor y Re mayor. - Utilización de la escala dentro de la improvisación. - Presentación del adorno grupeto y trabajo de este en la escala de sol mayor. - Utilización de este adorno dentro de la improvisación.
Debilidades:	<ol style="list-style-type: none"> 1. Hubo dificultades para la ejecución de la escala cromática al inicio de la sección. 2. Para algunos estudiantes la velocidad del adorno en algunas digitaciones fue difícil y merece más estudio. 3. Hubo dificultad para combinar los motivos rítmicos presentado, es pertinente seguir practicando en la apropiación de estos, sobre todo la sincopa desde la percusión corporal y la audición. 4. Fue recurrente en el uso de los arpegios en forma de terceras ascendentes y descendentes. Se recordó el uso de los arpegios en inversión y de los arpegios quebrados. Sin embargo, no se pudo profundizar en el tema.

Fortalezas:	<ol style="list-style-type: none"> 1. A través del ejercicio de improvisación se vio una mejoría en la apropiación de esta. 2. Se propuso el grupeto en la segunda octava o tocar en la tercera octava únicamente las tres notas (sol,la,sol) 3. Se intentó marcar con las claves los motivos rítmicos propuestos para tener un referente sonoro que ayudara en la ejecución en la flauta. 4. Por parte de un estudiante se vio progreso en la apropiación de las digitaciones de la tercera octava.
Observaciones	- El estudiante Juandavid Rodríguez no tuvo dificultades para ejecutar el grupeto

TALLER 4	
Fecha:	2 de Octubre del 2017
Lugar:	Salón de la Universidad Pedagógica Nacional.
Duración:	20 minutos
Objetivo:	Presentar otra alternativa de estudiar la improvisación desde el conocimiento de las citas musicales, enfocándose en la importancia de la transposición.
Actividades:	<ul style="list-style-type: none"> - Presentar algunas melodías de canciones conocidas para introducir el concepto de cita. (Guantanamera, el manisero y salsipuedes⁶⁰) - Tocar estas citas y transponerlas a los grados por donde pasa la armonía de la progresión trabajada. - Introducir la cita dentro de la improvisación. - Proponer cita de una nueva que quiera introducir a su solo.

60. Como se mencionó en el apartado 2.2.2.1, desde el uso de esta cita quería establecerse relaciones entre la música aquí estudiada y la música Colombia a manera de la discografía realizada por el flautista Néstor Torres "Colombia en Charanga"

<p>Fortalezas: (ver anexo 3.6 ejercicio de respiración Y 3.7 citas de melodías)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Algunos estudiantes pudieron incluir la cita fácilmente establecer relaciones entre el diseño melódico de la misma a que parte de la armónica correspondía - El ejercicio fomento la escucha y el descubrimiento de un nuevo recurso para la improvisación. - Se realizó un ejercicio para fortalecer la conciencia de la columna de aire, el cual le permitió mejorar su sonoridad durante la siguiente parte del taller.
<p>Debilidades:</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Los estudiantes deben trabajar más la habilidad de transposición de melodías, así como la inclusión de las mismas en el contexto de la improvisación, estas dificultades no permitieron realizar el último ítem como se había planeado. - La calidad del sonido, en la tercera octava de un estudiante no estaba siendo la mejor.

3.5.1 Retroalimentación del trabajo realizado en los talleres y sus aportes para la propuesta didáctica

Los talleres realizados con los estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional tenían como finalidad, primero aproximar a los estudiantes a músicas “otras” diversas a las presentadas en el ámbito académico, desde didácticas pocos frecuentes en este espacio como la improvisación, sacar melodías de oído y ejercicios de transposición. Por otra parte, tenían como propósito contrastar las ideas básicas de la cartilla, en un contexto real y alimentarse de las vivencias de los talleres y las perspectivas e inquietudes de los estudiantes.

Durante el primer taller, al presentar la propuesta los estudiantes manifestaron un notable interés por la improvisación, manifestándose inseguros cuando debían enfrentarse a esta. Teniendo en cuenta el poco abordaje que hay dentro de los estudios universitarios sobre este tema y el papel fundamental que tiene esta en la música popular, se decidió centrar los talleres y el material didáctico a la improvisación.

Como punto de inicio, se indagó a partir de la bibliografía y la escucha de las grabaciones de las orquestas representativas, de estudios sencillos que no requirieran en primer momento involucrar mucho la parte armónica y que permitieron que el ejercicio fuera fluido, desde la imitación. Dando origen a los ejercicios del taller número dos, estos tuvieron un efecto positivo, puesto que se parte de algo conocido y se van realizando variaciones sobre un tema, dándole una seguridad al estudiante pero, al mismo tiempo dándoles la posibilidad de proponer. Además, en este taller se percibe que hace falta una base rítmica, la cual facilite evocar el contexto de la música popular cubana y la salsa. Teniendo en cuenta esto, se decide que la mayoría de ejercicios deben estar apoyados en una base rítmica como mínimo la clave.

Por otra parte, desde la transcripción de algunos fragmentos de solos se empezaron a notar algunas características melódicas en cuanto a las escalas y los adornos. Algunos de estos, estuvieron presentes en el taller No 3, mediante un ejercicio de improvisación con un contexto armónico específico. Después de la realización de ejercicios con los estudiantes de UPN, se continuó indagando sobre otro tipo de ornamentación usada dentro de la música de la charanga, por ejemplo los trinos en el registro sobre agudo, tema que no se trabajó con los flautistas, pero que está presente en la cartilla.

Respecto al trabajo realizado mediante la imitación y ejecución de motivos rítmicos de contratiempo y sincopa, se presentaron dificultades en el momento de poner los motivos en la improvisación. Así que, para la propuesta didáctica, se presentaron más motivos rítmicos para complementar este aspecto, además de proponer un estudio de contratiempo y uno de sincopa. Sin embargo, es vital la escucha constante de este tipo de música, para que la percepción de estas características rítmicas se naturalice.

Finalmente, en el taller No. 4, se trabajó el recurso de las citas, este se realiza mediante la lectura, con el fin de observar cómo se relacionan los estudiantes con la lectura de esta música. En este campo no presentan dificultades. Sin embargo, al momento de realizar transposiciones, el proceso fue un poco largo. Teniendo presente este punto, se propone en la cartilla un par de ejercicios dentro del contexto de los arpeggios que tiene que ver con la transposición.

En cuanto, al aspecto armónico, dentro de los talleres se manejaron progresiones sencillas, pues dentro de lo hablado con los flautistas entrevistados ellos refieren que generalmente la improvisación de la charanga se mueve en I-IV-V-I. Sin embargo, se busca desde la bibliografía salsera otro tipo de progresiones que se incluirán en la propuesta didáctica y que contribuyan a ampliar el panorama armónico, sonoro e improvisatorio del flautista.

3.6. PROPUESTA DE MATERIAL DIDACTICO PARA EL ACERCAMIENTO A LA IMPROVISACIÓN EN LA MÚSICA DE LA CHARANGA Y LA SALSA.

La flauta traversa ha tenido un desarrollo importante dentro del formato de la charanga de Cuba y de Estados Unidos. Su particular sonido enérgico y percutido; así como sus improvisaciones han hecho bailar a centenares de personas en nuestro continente y en el mundo por más de medio siglo.

Esta propuesta va dirigida a todos los flautistas interesados en aproximarse al lenguaje de la música popular cubana y a la salsa, así como para aquellos que quieren descubrir formas diferentes de aproximarse a la técnica del instrumento y en especial, a aquellos que quieren explorar su creatividad mediante la improvisación. Este material debe tomarse como un camino que mostrarán algunos elementos básicos y no como una solución a todos los aspectos técnicos e interpretativos de la improvisación, ya que por la complejidad del tema, los flautistas deberán buscar diversas alternativas que ayuden a formar su criterio y estilo para la improvisación.

Esta cartilla abarca los aspectos estilísticos más representativos del género, en cuanto al timbre y registro utilizados, las articulaciones manejadas, las características rítmicas, melódicas y armónicas, todas estas en función del desarrollo de la improvisación. Se proponen los ejercicios con base en la experiencia de cinco flautistas representativos de la escena capitalina. Ellos nos invitan a **Escuchar, imitar y proponer**, como forma para llegar a apropiarse las características principales de esta música. Si bien aquí se presentan fragmentos de canciones y algunos ejercicios de lectura, también habrá otros

que involucraran sacar melodías de oído y realizar ejercicios de transposición. Estos últimos son elementos muy característicos en el aprendizaje de los repertorios de la charanga y si usted desea profundizar en estos temas será fundamental el uso de estas didácticas, así como el contacto permanente con esta música tanto como oyente y como intérprete.

Ahora.... 

TABLA DE CONTENIDO

1. ASPECTOS ESTILISTICOS

Timbre y registro

Articulación

2. ASPECTO RÍTMICO

La clave

El contratiempo y la sincopa

Ejercicio de improvisación

3. ASPECTO MELÓDICO Y ARMÓNICO

Escalas

Adornos u ornamentos

Arpeggios

Progresiones armónicas frecuentes

4. IMPROVISACIÓN

Ejercicios sobre variación de melodías.

Ejercicios a partir de citas

1. ASPECTOS ESTILISTICOS

1.1 TIMBRE Y REGISTRO

UN POCO DE HISTORIA

La interpretación de la flauta en la charanga se ha caracterizado por el uso del registro agudo y sobre agudo del instrumento. Esto se debe al uso de la flauta de madera de 5 llaves de origen europeo que llega a tierras caribes, por los procesos de conquista y colonización del siglo XV por manos de los franceses.

Como las interpretaciones en el siglo XIX y parte del XX no contaban con los medios de amplificación de hoy, el sonido de las agrupaciones era acústico, motivo por el cual la flauta debía ser tocada en el registro superior para que pudiera ser oída claramente y distinguirse entre los demás instrumentos.

Esta manera de tocar sigue vigente hasta nuestros días, a pesar de que la flauta de 5 llaves ha entrado en desuso, a causa de la utilización y comercialización del diseño Boehm. De cualquier forma, este concepto sonoro se ha transferido de un tipo de flauta a la otra a la hora de interpretar la charanga y la salsa, distinguiendo a muchos flautistas que han aportado toda su sabrosura tanto en el campo de la charanga como la salsa y el latín jazz. Algunos de ellos son: Antonio Arcaño, Richard Egües, Rene Lorente, José Fajardo, Johnny Pacheco, Eddy Zervigon, Mauricio Smith, Néstor Torres, Orlando Valle Maraca, Artie Webb, Herbert Laws y Dave Valentín.

No se puede negar que hacer sonar la flauta modelo Boehm dentro del registro agudo es todo un reto y un arte, tanto por la producción del sonido como las digitaciones que implica. Para asumir este desafío empezaremos mostrando dos tablas de digitaciones de la tercera y cuarta octava, luego presentaremos algunos consejos y ejercicios que nos ayudaran a acercarnos a este registro y ahora.... SUENALA!!



TABLA DE DIGITACIONES DE LA TERCERA Y CUARTA OCTAVA POR PIERRE-YVES ARTAUD

— agudo y sobreagudo —→

The diagram illustrates fingering patterns for the 3rd and 4th octaves. It consists of two rows of fingerings corresponding to 15 notes each, as indicated by the staff above. The notes are: F#, G, A, B, C#, D, E, F, G, A, B, C#, D, E, F#.

Row 1 (Notes 1-5):

- Notes 1-4: Fingerings 1, 2, 3, 4.
- Note 5: Fingering 5.
- Notes 6-10: Fingerings 1, 2, 3, 4, 5.
- Note 11: Fingerings 1, 1.
- Note 12: Fingerings 1, 1, 1.
- Note 13: Fingerings 2, 2.
- Note 14: Fingerings 3, 3.
- Note 15: Fingerings 1, 1.

Row 2 (Notes 2-5):

- Notes 1-5: Fingerings 2, 3, 4, 5.
- Note 6: Fingerings 2, A.
- Note 7: Fingerings 2, B.
- Note 8: Fingerings 2, 3.
- Note 9: Fingerings 2, A, A.
- Note 10: Fingerings 2, A, 3.
- Note 11: Fingerings 3, B, B.
- Note 12: Fingerings 3, B, B.
- Note 13: Fingerings 3, B, B.
- Note 14: Fingerings 2, B, B.
- Note 15: Fingerings 2, B, B.

Vertical lines connect the notes between the two rows. Some notes in the second row have alternative fingerings labeled A, B, and 5a.

TABLA DE DIGITACIONES DE LA TERCERA Y CUARTA OCTAVA DE LA FLAUTA TRAVERSA⁶¹

The table displays fingering charts for the flute across 12 rows, each representing a different note. Each row contains two musical staves: the left staff shows the note name and its placement on the staff, and the right staff shows the corresponding fingering diagram. The notes are: B, C, C#/Db, D, D#/Eb, E, F, F#/Gb, G, G#/Ab, A, and A#/Bb. The diagrams use black dots to indicate which keys are covered by the fingers (1-4) and thumb. Some notes in the fourth octave are marked with '8va' to indicate the octave register.

61. Tomado el 07 de Septiembre del 2017 en: https://ugc.kn3.net/i/origin/http://3.bp.blogspot.com/--f0pSbyWGww/T-0JZms111I/AAAAAAAAEUBU/xs_HCFeTqvg/s1600/posiciones-dedos-flauta-traversa.jpg

CONSEJOS PARA LA EJECUCIÓN EN LA TERCERA Y CUARTA OCTAVA

- ♫ Ten calma, aborda una dificultad a la vez.
- ♫ Asegúrate de que tus puntos de apoyo estén bien sólidos, en especial el meñique de la mano derecha, así como en las notas graves, en las notas sobre agudas estará desplazándose constantemente entre la llave del Mib y el Do o Si, de la pata de tu flauta.
- ♫ Para lograr mover el meñique de la mano derecha con facilidad trata de deslizarlo, será más ágil el movimiento y te dará más soporte.
- ♫ Practica estos movimientos primero delante del espejo y observa el desplazamiento de tus dedos para tomar conciencia del movimiento.
- ♫ Como la flauta suena al revés de la mayoría de instrumentos de viento, suena fuerte en los agudos y suave en los graves. Trata de buscar un sonido dulce en la parte aguda, que no suene chillón y gritado.
- ♫ Relaja los labios, si aprietas demasiado en las notas sobreagudas, sonara escupido.
- ♫ Practica ejercicios de armónicos, estos ayudaran a tu flexibilidad en las notas agudas.
- ♫ En preferencia no estudies notas largas sobre el límite de la tercera y la cuarta octava, su volumen y altura puede cansarte con facilidad.

EJERCICIO PARA FORTALECER Y HACER CONCIENCIA DE LA COLUMNA DE AIRE

Siéntese en el suelo, sobre una silla sin brazo o una butaca de la siguiente forma



Después de haber probado la posición, tome su flauta, respire profundamente y realice algunas notas largas o una escala, manteniendo esta posición del cuerpo, la espalda y las piernas a 45°, trate de no irse demasiado para adelante o para atrás

¿Qué tal le fue?

Puede parecer chistoso, quizá desagradable en principio, pero este ejercicio te permitirá hacer conciencia de tu columna de aire y activara los músculos que hacen parte de esta. Además te ayudara a la resistencia, tanto física, respiratoria y mental. Si quieres darle un grado más de dificultad, realiza el ejercicio ahora presentado con frullato lingual⁶².

Este ejercicio fue transmitido por la profesora Angélica Frascica.

EJERCICIOS PARA DIGITACIONES COMPLEJAS

El dominio de la tercera y cuarta octava requiere un trabajo constante. Para abordar las dificultades y trabas en la digitación, basaremos nuestro trabajo en la *propuesta metodología para solucionar dificultades técnicas en la flauta traversa desde la improvisación en el porro chocoano*, de Guillermo Alberto González Silva, pero en el contexto de los géneros de la salsa y la charanga.

En parte de la propuesta mencionada, se toma la base rítmica del porro chocoano y se invita a los estudiantes a improvisar sobre las notas de un fragmento de una obra para flauta que les cause dificultad. Desde esta perspectiva, tomaremos algunas bases rítmicas propias de las músicas de la charanga y del género de la salsa y le invitamos a que escoja grupos de 3, 4 o 5 notas que le causen dificultad o que este empezando a aprender y realice una improvisación. Este ejercicio también de acercará al reconocimiento de algunos géneros desde su base rítmica.

Presentamos un ejemplo de lo mencionado en el audio No. 0

Los audios para acompañar este tipo de ejercicios se presentan en dos velocidades.

Audio No. 1 Base de bolero cha - tempo 70.

Audio No. 2 Base de bolero cha – tempo 90.

Audio No. 3 Base de Cha cha cha – tempo 70

Audio No. 4 Base de Cha cha cha – tempo 90

Audio No. 5 Base de guaguancó – tempo 90



62. Forma de producción sonora donde se interrumpe la columna de aire con la lengua, la cual pronuncia hur o rr. Para mayor información consulte el libro *La flauta*, posibilidades técnicas de Carin Levine y Christina Mitropoulos-Batt

Audio No. 6 Base de guaguancó – tempo 120

Audio No. 7 Base de salsa – tempo 80

Audio No. 8 Base de salsa – tempo 100

Además dejamos la variación de la introducción de la canción “quíereme siempre” y un fragmento de solo de “tres lindas cubanas”, las cuales por su velocidad, pueden complicar la ejecución.

Quiereme Siempre

Orquesta Aragón

Flute

5

Fl.

Detailed description: This block contains the musical notation for the flute parts of the piece 'Quiereme Siempre'. The top staff is labeled 'Flute' and the bottom staff is labeled 'Fl.'. Both staves are in 4/4 time and B-flat major. The top staff begins with a green '8va' marking above the first measure. It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes in the third measure. The bottom staff starts with a '5' above the first measure and continues with a series of eighth-note patterns, ending with a double bar line.

Fragmento de Solo-Tres lindas cubanas

Orquesta Aragón

Flute

5

Fl.

Detailed description: This block contains the musical notation for the flute parts of the piece 'Fragmento de Solo-Tres lindas cubanas'. The top staff is labeled 'Flute' and the bottom staff is labeled 'Fl.'. Both staves are in 2/4 time and D major. The top staff begins with a green '8va' marking above the first measure. It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes in the second measure. The bottom staff starts with a '5' above the first measure and continues with a series of eighth-note patterns, ending with a double bar line.

1.2 ARTICULACIÓN

El estilo cubano podría ser descrito como "bailando con el ritmo". Por tal motivo la articulación deber ser corta, en lo posible utilizar doble golpe de lengua o triple golpe de lengua. En el momento de leer una partitura que se relacione con esta música, procure ejecutar las negras cortas, es decir, como si fueran corcheas.

EJEMPLO:

Introducción el paso de encarnación

Compositor: Richad Egües
Versión: Orquesta de Aragón

The image shows a musical score for a piece titled "Introducción el paso de encarnación" by Richad Egües, arranged for the Orquesta de Aragón. The score is presented in three staves. The top staff, labeled "Escrito", shows a melodic line in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The notes are mostly quarter notes and eighth notes, with some rests. Above the first staff, the word "Sua" is written in a light blue font. The middle staff, labeled "Ejm 1: Sonaria", shows a rhythmic line with notes and rests, mirroring the melodic line above. The bottom staff, labeled "Ejm 2: Sonoria", shows another rhythmic line with notes and rests, also mirroring the melodic line. A small lock icon is visible in the top right corner of the score area.

Como se puede ver en el ejemplo No.2, (tercer pentagrama), si se escribiera todo en corcheas la lectura de los obligados sería complicada, por eso se decide escribir en negras aunque la sonoridad sea seca y corta imitando el sonido del tambor.

Para estudiar el doble y triple golpe de lengua, sugeriremos el trabajo de la articulación desde la improvisación presentada anteriormente o con algunos métodos de flauta (ejercicios maquiavélicos y de articulación de Trevor Wye), que te sean útiles para el desarrollo de la articulación dentro de la tercera y en especial la cuarta octava.

2. ASPECTOS RÍTMICOS

2.1 LA CLAVE



La clave en la música popular cubana y en la salsa tiene dos connotaciones. La primera hace referencia al instrumento musical idiófono de percusión y la segunda, al ostinato o patrón rítmico a partir del cual se organiza el sistema rítmico y sonoro de estas músicas.

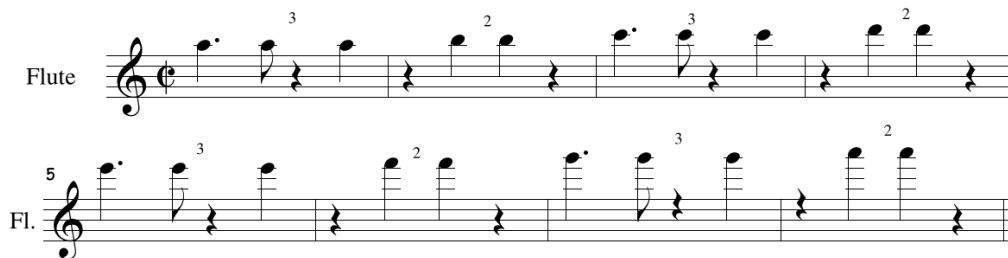
En la música de charanga se encuentran principalmente la clave de son y la clave oriental o cinquillo.

EJERCICIO 1

Escucha el audio No. 9.

- Lleva el pulso con los pies mientras escuchas la clave.
- Marcar la clave con percusión corporal (Palmas, muslos, chasquidos) mientras llevas el pulso con los pies.
- Marca la clave con las palmas o mientras realizas algún paso básico del baile de salsa.
- Toma tu flauta y realiza el patrón rítmico de la clave, usando la escala de La menor, partiendo de la segunda octava de forma ascendente de la siguiente forma. (Audio No. 10)

Si es difícil para ti, llevar la clave y marcar el pulso a la vez, realiza el ejercicio primero por separado. Un rato llevas el pulso, otro la clave.



- Ahora realiza la escala de forma descendente invirtiendo el orden de la clave, empezando por la parte 2 de la clave. (Audio 11)

CLAVE de SON 2 - 3

En el ejercicio anterior,



se presentó los dos

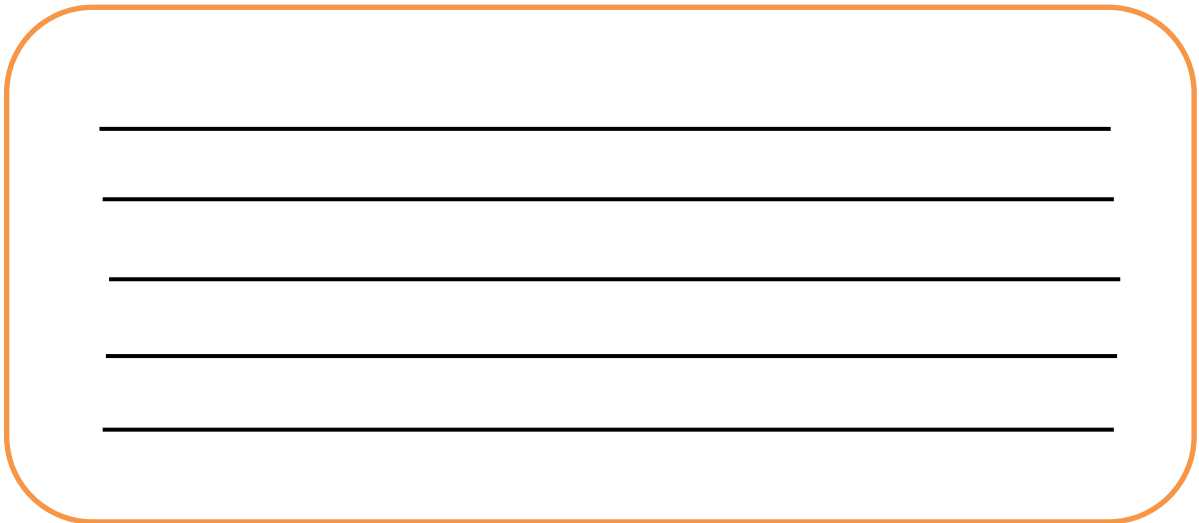
modos o formas de la clave del son, denominados 3*2, y 2*3 característica de la música de la charanga y la salsa. Explica Manuel Valcárcel, que las claves tienen dos partes, según el ejemplo: Parte A corresponde a un ritmo sincopado y la parte B a un ritmo regular o en tiempo. Para la identificación del modo de la clave dentro del repertorio, se debe tener en cuenta la melodía, sin embargo, sirve como referente escuchar el timbal y la conga, quienes realizan las acentuaciones pertinentes para hacer sentir este motivo rítmico.

Ejercicio 2:

MOMENTO DE CREAR

Explora diferentes formas de tocar la clave dentro de la Escala de Do mayor.

En el espacio a continuación describe o transcribe tu ejercicio.



2.2 CONTRATIEMPO Y SINCOPA

Estos elementos rítmicos son característicos de la música bailable. Muchas veces antes de iniciar una canción se escucha un conteo 1,2 1,2,3,4 este presenta la velocidad del tema y marca el pulso (1,2) y la división del pulso en el (1,2,3,4.), puesto que para poder entender, percibir y vivencias el contratiempo y la sincopa, será muy importante las divisiones del pulso. El **contratiempo** se produce cuando en vez de sonar el tiempo fuerte, este se deja en silencio y suena la parte débil del tiempo.

Ejemplo:

The image shows three staves of musical notation in 4/4 time. The top staff, labeled 'PULSO', contains four quarter notes. The middle staff, labeled 'DIVISIÓN', contains eight eighth notes. The bottom staff, labeled 'CONTRA TIEMPO', contains eight eighth notes, with the first four notes being eighth notes and the last four being eighth notes, illustrating a counter-time relationship to the division.

En las canciones que tienen una velocidad alta y que por esto, son escritas en compás partido, existirá el contratiempo, respecto a la división del pulso y a la subdivisión de la siguiente manera:

The image shows three staves of musical notation in common time (C). The top staff, labeled 'PULSO', contains two half notes. The middle staff, labeled 'DIVISIÓN', contains four quarter notes. The bottom staff, labeled 'CONTRA TIEMPO', contains four eighth notes, illustrating a counter-time relationship to the division.

Ejemplo de contratiempo en la **división** del pulso

The image shows four staves of musical notation in common time (C). The top staff, labeled 'PULSO', contains two half notes. The second staff, labeled 'DIVISIÓN', contains four quarter notes. The third staff, labeled 'SUBDIVISIÓN', contains eight eighth notes. The bottom staff, labeled 'CONTRA TIEMPO', contains eight eighth notes, illustrating a counter-time relationship to the subdivision.

Ejemplo de contratiempo en relación con la **subdivisión** del pulso.

Una forma de percibir desde el cuerpo el contratiempo, se da cuando se marca el pulso de una canción con el pie. Cuando el pie toca el piso se marca el tiempo fuerte y cuando el pie se encuentra arriba se marca el tiempo débil, es decir, el contratiempo.



En tempo fuerte



En contratiempo

La **sincopa** tiene en común con el contratiempo que se refuerza el tiempo débil del compás. Se diferencian en que la sincopa se prolonga, sustituyendo el siguiente tiempo fuerte. La sincopa puede empezar con una nota en el tiempo fuerte, no necesariamente tiene que ser un silencio como en contratiempo. Cuando estas prolongaciones se dan dentro del compás se llaman sincopas internas, pero si se dan por fuera del compás se denominan sincopas externas.

Ejercicio 1

Te presentamos 3 motivos de contratiempo y 3 motivos de sincopa. Escúchalos, imítalos, léelos, percútelos, ya sea con la percusión corporal o con algún instrumento de percusión menor, ejecútalos en la flauta dentro de algunas notas, escalas o arpeggios y trata de memorizarlo e interiorizarlos. (Audio 12 y 13)

Contratiempo



Sincopa



Ejercicio 2

Escoge dos de los motivos presentados anteriormente, uno que corresponda a las sincopa y otro al contratiempo. Utilízalos dentro de un ejercicio de improvisación de la siguiente forma.

- a) Utilizaremos únicamente las notas Re y La, entro del registro medio, agudo y sobre agudo.
- b) Ejecuta los motivos rítmicos escogidos entro de esas notas, cambiando de registro.
- c) Intenta realizar pequeñas variaciones a los motivos rítmicos.
- d) Utiliza la base de cha cha cha como acompañamiento. (Audio No 3, 4)
- e) Cuando hayas terminado el ejercicio, realízalo de nuevo con una combinación diferente de motivos rítmico y con otras dos notas diferentes, para escoger estas notas ten presente que se correspondan como Fundamental de la tónica y fundamental de la dominante. Es decir, el primero y quinto grado.

Ejercicio 3

A continuación se presentan un estudio de contratiempo y un estudio de sincopa, estos tendrán acompañamiento de percusión en los Audios No. (14 para el contratiempo y 15 para la sincopa) en tres velocidades⁶³. Al final de este apartado, se dejara la introducción de la canción Guaripumpe de la Orquesta de Poncho Sánchez, la cual tiene elementos rítmicos afines con la sincopa y el contratiempo.

Recuerde:

- ✓ Ejecutarlos en la tercera y cuarta octava.
- ✓ Si no maneja todo el registro que esta propuesto en el ejercicio intente realizar octavaciones parciales.
- ✓ Realice las notas con articulación staccato.
- ✓ No descuide la sonoridad
- ✓ Disfrútelo.

63. Se recomiendan revisar los estudios de sincopa propuestos por el flautista brasilero Celso Woltzehlogh en su libro: Método ilustrado de Flauta

Estudio de contratiempo

Monica Contreras

Flute *8^{va}*

Fl. ⁵

Fl. ⁹

Estudio de sincopa

Monica Contreras J.

Flute *8^{va}*

Fl. ⁵

Fl. ⁹

Fl. ¹³

Guaripumpe

Poncho Sanchez

Flute

4

7

10

13

EJERCICIO 4:

Realiza tu propio banco de motivos rítmicos a partir de la escucha de solos y obligados, a partir de tus flautistas y percusionistas preferidos (recuerda que en esta música la flauta debe ser rítmica e imitar los ritmos y repique del tambor, conga, bongo o timbal). También puede realizar combinaciones entre los motivos presentados arriba o los que usted disponga o recrea a partir de la explicación dada en este capítulo. Lo más importante, será interiorizarlos y ponerlos en uso dentro del contexto de la improvisación. En el capítulo siguiente, se abordarán temas que aclaran la perspectiva de la improvisación y encontrará pistas con acompañamiento armónico para que pueda poner en contexto lo mencionado aquí.

3. ASPECTOS MELODICOS Y ARMONICOS

3.1 ESCALAS

➤ MAYORES Y MENORES

Según la investigadora Sue Miller (2014), la mayoría de las composiciones de Charanga tradicional se encuentran en las tonalidades de D, G, C, A, E (mayor y menor) ocasionalmente en F. Estas tonalidades son más afines para los cuerdas (violines y cellos). Sin embargo, en los arreglos de salsa se puede usar tonalidades con bemoles que son más adecuadas para los instrumentos de metal que están afinados en Bb y Eb (Trompetas, trombones y saxofones).

Se recomienda practicar todas las escalas mayores y menores dentro del registro de la tercera y cuarta octava de la flauta traversa. Sugerimos realizar el trabajo de escalas por modulaciones de cuartas⁶⁴ de la siguiente manera **C, F, Bb, Eb, Ab (G#), Db (C#), Gb (F#), B, E, A, D** en cualquiera de los modos.

Puede acompañar su estudio de escalas con algún motivo rítmico de los presentados anteriormente. De la misma manera, recuerde involucrar la articulación corta en doble y triple staccato, sin perder de vista que su sonido sea limpio y de calidad. Como refiere Trevor Wye en su método, hágalo como si fuese un ejercicio de sonoridad.

➤ ESCALA CROMATICA

La escala cromática es una sucesión de doce semitonos contenidos en una escala de una octava junta (Ardila y Becerra, 2015). Dentro de la música de la charanga y salsa, se usa con frecuencia de manera descendente. Como muestra la siguiente ilustración.

Introduccion Aprende Muchacho

Orquesta Aragon

Flute

The image displays two staves of musical notation for a chromatic scale exercise on the flute. The first staff is labeled '8va' and shows a descending chromatic scale starting on G4. The second staff is labeled '5' and shows an ascending chromatic scale starting on G3. Both scales are in the key of D major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature.

Se puede encontrar en obligados y es muy usada también dentro de la improvisación.

64. Como se presenta en el libro de Escalas musicales, guía completa hacia la técnica instrumental y la improvisación. Ardila y Becerra (2013)

ADORNOS U ORNAMENTOS

Utilizados para realizar pequeñas variaciones sobre las ideas melódicas y también como recurso expresivo, siendo las más frecuentes son el trino y el grupeto.

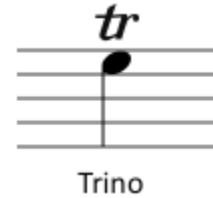
➤ MORDENTES Y ACCIACCATURA

El primero consiste en realizar un batimiento con dos notas la nota principal y la nota ascendente por grado conjunto. La acciaccatura, nota de corta duración que lleva el impulso a la nota principal.



➤ TRINOS:

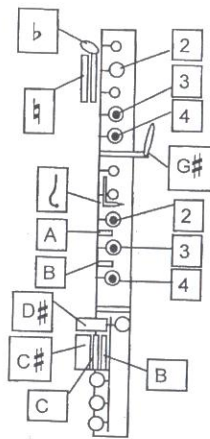
Utilizados dentro de la improvisación y para los cambios de sección de estrofa a coros y pregones. Presentamos a continuación los trinos de la tercera octava tomando como referente el método ilustrado de flauta de Celso Woltzenlogel (1982). Para este esquema el número correspondiente que tiene señalado el **mordente**, equivale a la llave que se debe mover para realizar el trino.



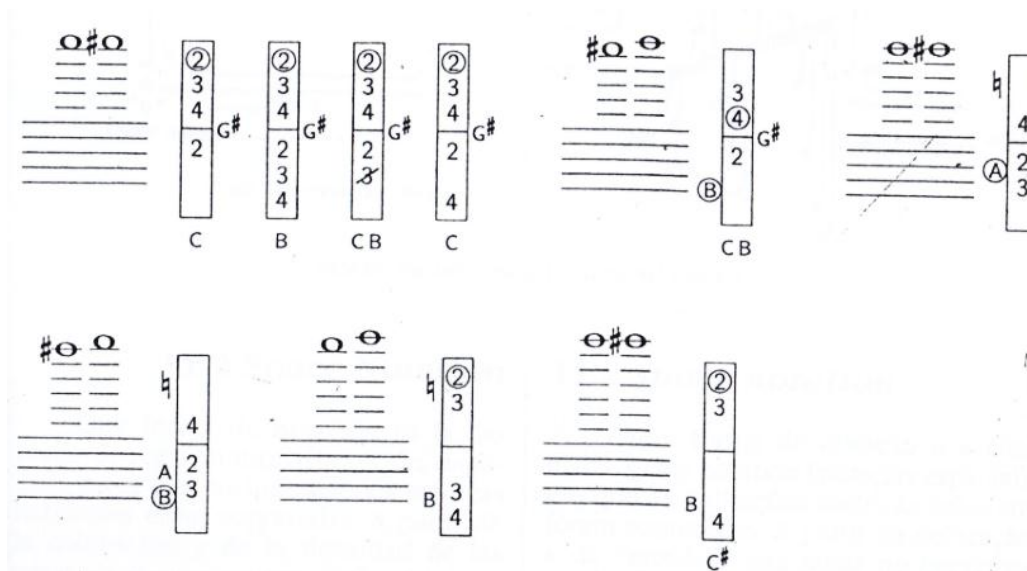
Musical examples showing various trino patterns with ME (Mordente) and MD (Mordente) notations:

- ME = 1, 3 e 4; MD = 2, 3 e 4
- ME = 2; MD = 4 (Esp.3) e 5 (mi b)
- ME = 3; MD = 3 (Esp.2) e 5 (mi b)
- ME = 4; MD = 3 (Esp.2) 4 (Esp.3) e 5 (mi b)
- ME = 1, 3 e 4; MD = 4 (Esp.3) e 5 (mi b)
- ME = 1, 3, 4 e 5; MD = 5 (mi b)
- ME = 1, 3, 4 e 5; MD = 5 (mi b)
- ME = 1, 2, 3, 4 e 5; MD = 2, 3, 4 e 5 (mi b)
- ME = 1, 2, 3, 4 e 5; MD = 2, 3, 4 e 5 (mi b)
- ME = 1, 2 e 3; MD = 2, 3 e 5 (mi b)
- ME = 1, 2 e 3; MD = 2, 3 e 5 (mi b)
- ME = 1, 2 e 4; MD = 2, 4 e 5 (mi b)
- ME = 1, 2 e 4; MD = 2 e 5 (mi b)
- ME = 2, 3 e 4; MD = 5 (mi b)
- ME = 2, 3 e 4; MD = 3 (Esp.2) e 5 (mi b)
- ME = 1, 2 e 4; MD = 4 e 5 (mi b)
- ME = 1, 2 e 4; MD = 4 e 5 (mi b)
- ME = 3, 4 e 5; MD = 3 (Esp.2) 4 (Esp.3) e 5 (mi b)
- ME = 2, 3 e 4; MD = 3 (Esp.2) e 5 (mi b)
- ME = 1 (si b), 3, 4 e 5; MD = 3, 4 e 5 (mi b)
- ME = 1 e 3; MD = 2 e 5 (mi b)
- ME = 1, 2, 3 e 4; MD = 2 e 4
- ME = 1, 2, 3 e 5; MD = 5 (mi b)
- ME = 1, 2 e 4; MD = 2, 3 (Esp.2) e 4 (Esp.3)
- ME = 1 (si b), 2 e 4; MD = 4 e 5 (do b)
- ME = 1, 2 e 4; MD = 4 (Esp.3) e 5 (do b) ou si b
- ME = 1, 2 e 4; MD = 4 (Esp.3) e 5 (do b) ou si b
- ME = 2, 3, 4 e 5; MD = 2 e 5 (do b) ou si b

Para los trinos de la cuarta octava tomamos como referencia lo presentado por Carin Levine y Christina Mitropouls-Batt en su libro La Flauta, posibilidades técnicas



Para este esquema la llave que se encuentre dentro del **círculo** será la que lleve el bastimio o movimiento que producirá el trino.



➤ **GRUPETOS**

Es un tipo de bordadura de uso frecuente para este género. Su forma de representación es la presentada en la imagen, sin embargo, como este ornamento es usado en la improvisación, no es frecuente encontrarlo escrito.



Por su ejecución en velocidades rápidas y las posiciones de las notas agudas y sobre agudas se necesita bastante estudio para su dominio. En cuando a la articulación por el factor de los tempos altos, se realiza generalmente ligada.


Ejemplo: Fragmento de Solo.

Dejala que siga andando

Hector Lavoe
Flauta: Johnny Pacheco

8^{va}

Flute



Como forma de estudio, puede empezar haciendo agrupaciones de las tres notas, antes de realizar el ornamento completo. Siguiendo con el ejemplo de arriba, se estudiaría así: primero, Sol, La, Sol, luego La Sol, Fa# y por último, Sol, Fa# Sol. Se aconseja tener en mente la nota de llega, es decir, no solo las notas de la bordadura sino además la nota siguiente.

3.2 ARPEGIOS

La improvisación en la charanga cubana tradicional es más diatónica e implica el uso frecuente de los arpeggios. Está en comparación con la salsa y el latín jazz usa menos disonancias.

El arpeggio describe de forma sucesiva, es decir, melódica las notas de un acorde. Los acordes por los cuales se mueve la música de la charanga son en general mayores y menores triádicos, mayores y menores maj 7, mayor 7 en el caso de las dominantes y semi disminuido Xm7b5, cuando se está en tonalidad menor.

Como menciona el flautista Carlos Pineda, será un punto clave para la improvisación, el estudio de los arpeggios principalmente de tónica y dominante que son las regiones armónicas más frecuentes, por donde pasa la improvisación.

Teniendo en cuenta las características mencionadas, presentamos algunos ejercicios para abordar este trabajo de los arpeggios.



Acompáñate del Audio No 17, que además de la base rítmica, este tiene los acordes de V7 – I o V7 – i (Antes de empezar el ejercicio descubre la tonalidad)

3.4 PROGRESIONES ARMONICAS FRECUENTES

Además de la progresión armónica V7-I muy usada en la música de la charanga, encontramos otro tipo de progresiones también afines con esta música y a la salsa, sobre las cuales podemos trabajar los arpeggios.

- **PROGRESIÓN I – IV- V7- I:** Utilizada en las formas tradicionales de la música cubana como el Son y la guajira, también se encuentra en muchos tipos de salsa clásica y en el boogaloo.
- **CADENCIA FRIGIA (i, VII, VI, V7):** Presente en el modo menor, se basa en un movimiento descendente sobre las notas fundamentales del tetracordio del modo frigio. El ejemplo aquí presentado corresponde al corte de la canción Sofrito de Mongo Santamaría.

Sofrito

Mongo Santamaria

Flute

- **PROGRESIÓN ii-V7-I:** De uso común en modo mayor y menor. Se usa en sección de improvisación o en sección de coros y pregones.
- **MOVIMIENTO POR CUARTAS:** Es una ampliación del giro armónico anteriormente presentado propio del lenguaje del Jazz. El ejemplo presentado corresponde a la sección de mambo de los vientos (que incluye una flauta) en la canción Sol de mi vida.

Sol de mi vida

Angel Canales

Flute

Fm Bbm Eb Ab Db C7 Fm

Ejercicio 3: Ejercicio de improvisación.

- Escucha las pistas en Em y Dm (Audio No 18 y 19) y trata de descubrir sobre cual progresión se mueve la armonía teniendo en cuenta los círculos armónicos mencionados anteriormente.
- Para este fin, trate de percibir primero en que momento cambia un acorde a otro y cuánto tiempo dura cada acorde (ritmo-armónico)
- Definida su hipótesis, empiece a improvisar realizando arpeggios que correspondan al giro armónico.
- Junto con los arpeggios, incorpore ornamentos presentados (trino, mordente, bordadura)
- Junto con los arpeggios, incorpore la escala cromática.
- Junto con los arpeggios, incorpore algún motivo de sincopa o contratiempo.

NOTA: No es necesario que incorpore todos los elementos mencionados en una sola vez, puede centrarse en uno o dos, teniendo presente los arpeggios que describen la armonía y volver luego sobre los faltantes.

4. IMPROVISACION

Para la música de la charanga y el género de la salsa, la improvisación ocupa un campo muy importante dentro de la interpretación. Para ganar terreno en este campo es de vital importancia escuchar a los flautistas y músicos más representativos de estas músicas. **La imitación** será un buen recurso en principio, así que toca fragmentos de solos, frases de acompañamiento o coros. Ya sea de oído o desde la transcripción. Esto te permitirá empezar a entender el lenguaje y los recursos estilísticos propios de estos géneros.

A continuación presentaremos algunos ejercicios que te aproximan al estudio de la improvisación. Recuerda que la improvisación, al igual que cualquier aspecto en la música requiere de un **estudio constante** y por otra parte, es una creación individual donde debes analizar y reflexionar sobre cómo quieres sonar y que quieres transmitir.

4.1 VARIACIONES SOBRE MELODÍA (FLOREO)

PIERDE EL MIEDO, LANZATE AL AGUA

Para este ejercicio se utilizará el espacio de solos y pregones de la canción El paso de encarnación (versión de la Orquesta de Larry Harlow)

- a) Escuche la canción (Audio No 20)
- b) Canta el coro "*Cambia el paso que se te rompe el vestido*" intente sacarlo de oído con su flauta.
- c) Escuche las improvisaciones que realiza la trompeta y la flauta entre los coros.
- d) Escuche el mambo o acompañamiento que realiza los violines, inténtelo sacar con su flauta y mirar cuántas veces se repite sobre el coro y la improvisación. (Esto será muy importante para saber la duración de su improvisación.



- e) Divide el coro en dos partes:
 1. Cambia el paso
 2. Que se te rompe el vestido.

Toca la primera parte de la frase y trata de improvisar en la segunda, luego realiza el ejercicio al revés de la siguiente manera:

IMPROVISACIÓN SOBRE LA SEGUNDA PARTE DE LA FRASE

Flute

Cam bial pa so

Violin

v7 I

Fl.

Cam bial pa so

vln.

v7 I

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. The first system features a Flute staff with a melodic line starting on a dotted quarter note, followed by a rest, and a Violin staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system is identical but includes the word 'Fl.' above the staff and 'vln.' below the staff. The word 'IMPROVISACIÓN' is written in red above the Flute staff in both systems. Chord symbols 'v7' and 'I' are placed below the Violin staff in both systems.

IMPROVISACIÓN SOBRE LA PRIMERA PARTE DE LA FRASE

9 IMPROVISACIÓN

Fl.

Que se te rom pel ves ti do

9

vln.

v7 I

13 IMPROVISACIÓN

Fl.

Que se te rom pel ves ti do

13

vln.

v7 I

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. The first system features a Flute staff with a rest followed by an improvisation starting on a dotted quarter note, and a Violin staff with a rhythmic accompaniment. The second system is identical but includes the word 'Fl.' above the staff and 'vln.' below the staff. The word 'IMPROVISACIÓN' is written in red above the Flute staff in both systems. Chord symbols 'v7' and 'I' are placed below the Violin staff in both systems. The numbers 9 and 13 are written above the Flute staff in the first and second systems, respectively. The words 'Que se te rom pel ves ti do' are written below the Flute staff in both systems. The chord symbols 'v7' and 'I' are circled in yellow in the Violin staff of the second system.

Recuerda tener presente la **armonía** dentro de tu improvisación, en los círculos se muestra los grados por donde se mueve nuestra melodía. (Audios 21, 22, 23)

El coro de esta canción tiene dos voces. A continuación te presentamos la voz faltante. Puedes realizar el mismo proceso con esta melodía, luego combinarla con la voz expuesta anteriormente, dentro de tu improvisación.



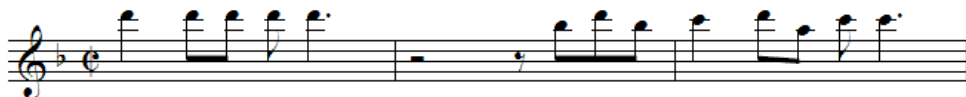
4.2 Citas de canciones

Un recurso muy empleado sobre todo en las improvisaciones de mayor duración o descargas, es evocar fragmentos reconocibles de canciones y ponerlas en el contexto de la improvisación que se realiza⁶⁵.

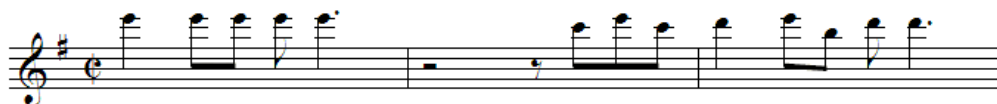
Ejercicio:

- Lea la cita propuesta, trate de recordar a que canción pertenece y memorícela.
- Escuche las citas propuestas en el audio. Sáquela de oído y memorícela. (Audio 24 y 25)
- Perciba las citas se encuentran en el mismo centro tonal o que se correspondan con la progresión armónica que tendrá en cuenta para la improvisación.
- Si las citas se encuentra en una tonalidad diferente transportarla a la tonalidad correspondiente y memorícela.
- Pruebe incluir las citas dentro de la improvisación.

EJEMPLO:



Considerando que nuestro giro armónico es I-VI-V7-I en G mayor G-C-D7-G, (Audio 26) nuestra cita no corresponde con la tonalidad, entonces debo transportarla. Recuerda que este proceso debe **hacerse de oído y mentalmente** no desde la transcripción, aquí se realiza a sí a modo de ejemplo.



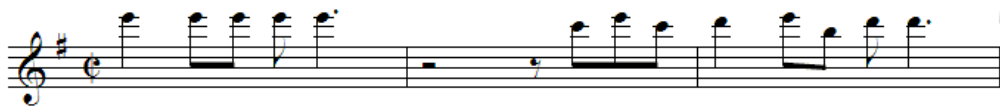
65. Recurso transmitido por el Profesor Diego Villamizar.

Por último, intente meter la cita dentro de la progresión armónica, inténtelo intuitivamente, si no lo logra por ese medio, analice que armonía le sugiere la melodía y como se puede relacionar esta con el ritmo armónico de la progresión.

La progresión armónica que se presenta en el audio tiene un ritmo armónico de dos compases por cada acorde, excepto en el último compás:

I G | G I C | C I D | D :|| G I

La melodía que vamos a citar se encuentra entonces en las regiones de C (2 compas) y D (un compás)



Parece algo complicado, pero a medida de que utilices más este recurso, se desarrollara tu memoria auditiva, tanto melódica como armónica, puesto que, necesitas transportar melodías y poderlas poner en un contexto armónico.

Animo!! Busca tus propias citas que pueden ser fragmentos cantados o instrumentales de músicas afines o de otras de músicas...todo está en Explorar.

Recuerda utilizar todos los elementos mencionados en los capítulos anteriores dentro de los espacios donde no utilizaras las citas.

CONCLUSIONES

En este trabajo se determinó el contexto histórico y social de la música de la charanga y de la salsa, entendiendo que estas músicas durante mucho tiempo fueron relegadas y prohibidas a causa de los procesos de colonialidad que se vivieron en Cuba. Sin embargo, durante la época de la república, cuando se estaba conformando la identidad nacional, se abrieron espacios para estas músicas. Las cuales guardan en su esencia el origen africano, representada en su contenido ritual, comunitario, su preponderancia rítmica, no solo por su relación con la danza, sino desde las cosmovisiones donde el tambor representa el medio por excelencia para comunicarse con los antepasados y las divinidades. Desde esta visión orgánica se dan los procesos de enseñanza-aprendizaje de estas músicas que responden a lógicas diversas a las desarrolladas en el marco de la colonialidad del saber, puesto que se corresponde con la composición abierta, donde la improvisación será fundamental, así como trabajar desde la memoria auditiva, por medio de la tradición oral y desde la imitación de los expertos.

De igual forma, se pudo reconocer como estas músicas llegaron al contexto capitalino, resaltando entonces los procesos migratorios que permitieron la diversificación de los gustos musicales, los medios de difusión como la radio, la televisión y los circuitos o territorios de goce, estos últimos serán partícipes del movimiento musical salsero de Bogotá, que se dio a finales de los años noventa del siglo XX, el cual dará origen a muchas orquestas capitalinas y en estas se hallarán flautista amantes de estos géneros que van a encontrar en estas músicas una forma de expresión personal y social e incluso una forma de percibir la vida y habitar el mundo.

Por otra parte, se realizó una reflexión en torno a los procesos de enseñanza-aprendizaje de la flauta en el ámbito “académico” desde la perspectiva de la colonialidad del saber. Allí se encontró que estos procesos son altamente mediados por la grafía musical, así como por los repertorios y formatos de tipo eurocéntrico. A pesar

de que en Latinoamérica existe gran variedad de músicas y lenguajes que también valdrían la pena estudiar y que son más cercanos al contexto. A pesar de esto, las universidades siguen perpetuando la tradición de la música “clásica” y han sido pocos los espacios dentro del ámbito académico para entrar en contacto con músicas “otras”.

Junto con la reflexión anterior, se analizaron del mismo modo los procesos de enseñanza-aprendizaje de la música popular cubana y la salsa, hallando que estos pueden aportar a la formación del flautista, en varios sentidos como: el uso de la cuarta octava de la flauta. Esto permitirá desarrollar un dominio completo de la flauta pues se es capaz de tocar en todos los registros del instrumento. Por otra parte, desde la composición abierta, se da la improvisación, este aspecto en la educación formal, tiene menor relevancia que en la música popular y aporta al flautista una apropiación de su instrumento desde la creatividad. También el entendimiento de flauta no solamente melódicamente sino en su relación armónica, así como el abordaje del repertorio desde el hábito de sacar melodías de oído y la transposición. Estos elementos favorecen al flautista en cuando al desarrollo de su pensamiento musical.

Conectado con lo anterior, se realizó un contraste de lo mencionado en torno a las prácticas de la Universidad Pedagógica Nacional, resaltando que existe tanto en las clases de instrumento (flauta travesa) como en electivas que buscan encontrar puntos de contacto entre los conocimientos eurocentrados y conocimientos “otros”. Es muy importante que esos espacios se sigan fortaleciendo tanto desde los docentes como desde los estudiantes interesados en conocer “otras” sonoridades y “otras” formas de enseñar y aprender la música. El conocimiento de estas músicas “otras” servirá para nuestra labor como docentes, en un mundo globalizado y mediatizado donde circula mucha información y donde es importante poderse mover dentro de diferentes didácticas, metodologías, contenidos para responder a las necesidades de los alumnos.

Por otra parte en esta investigación, se contextualizaron las prácticas de la flauta travesa en la charanga y en la salsa al ambiente capitalino, reconociendo la trayectoria de algunos flautistas que desde su gusto, sus experiencias en diferentes agrupaciones

afines a estos géneros, su trabajo personal de investigación y su formación académica, establecieron puentes entre las formas de conocer de la música popular y la música “erudita”, con un propósito de apropiarse el lenguaje de las músicas de la charanga y de la salsa, de una forma coherente y respetuosa. No obstante, ellos perciben que su búsqueda sigue y que esta parte desde la escucha, la imitación y la proposición. Se pudo constatar que a diferencia de lo que creen algunos, hacer música popular no solo del caribe, sino de cualquier lugar, requiere estudio, dedicación y amor; siempre y cuando se quiera hacer con calidad.

Las formas de abordar la enseñanza-aprendizaje de las músicas populares caribeñas y de la salsa, desde los flautistas aquí mencionados, así como los talleres realizados, fueron la base para la construcción de la cartilla presentada. Esta se pensó desde el pensamiento fronterizo presente los procesos formativos de los flautistas entrevistados, los cuales vinculan maneras de conocer la música tanto del lado occidental (la composición cerrada y la hegemonía de la partitura) como de las músicas populares aquí presentadas (improvisación, interpretación colectiva y el ritmo como elemento principal de estas músicas). La realización de esta cartilla es un aporte, para el conocimiento de las músicas populares cubanas, no obstante, desde la realización de la misma, se pudo ver que, el campo de conocimiento de estas músicas es muy amplio y merece ser investigado a profundidad. Se propone para futuras investigaciones profundizar en las relaciones existentes entre los toques de los tambores y las formas en que estos son asumidos desde la flauta travesa.

Abordar este trabajo desde el enfoque decolonial permitió abrir nuestro panorama y entender la música y la educación musical desde un contexto social, político, el cual permite reflexionar de forma consiente sobre nuestras prácticas educativas, para poder tomar acción sobre éstas y elegir qué de lo que se nos fue impuesto o presentado como seductor, merece la pena ser conservado y que elementos de los que han sido subalternizados se quiere profundizar o tomar. Desde la perspectiva decolonial, intentamos ver desde la totalidad, de forma holística, sabiendo que las acciones son redes infinitas que coexisten unas con otras.

Igualmente, la mirada decolonial permitió un contraste entre las formas de enseñanza-aprendizaje que se dan en la academia y las que se dan desde la música popular, tratando no de estigmatizar unas u otras, sino poniendo estos saberes en igualdad de validez y observando que cada uno aporta a la formación de un músico más integral, un músico práctico que es capaz de pasar las fronteras que desde la colonialidad del saber fueron imputadas. Se propone para futuras investigaciones, profundizar en la relación entre los conceptos de los estudios culturales como culturas híbridas (García Canclini) y los procesos de globalización de la salsa, no solo en latinoamérica, sino en países como Francia o Japón, así como de agrupaciones o intérpretes que apropiaron a pesar de ser de lugares de enunciación diversos a los que dieron origen a estas músicas.

En cuanto a la experiencia de los talleres realizados, se puede demostrar cómo desde el abordaje de estas músicas se puede llegar a construir o estudiar aspectos de la flauta travesa y de la música que no son abordados en la academia, pero que para los estudiantes tienen valor y vigencia. Igualmente, se puede evidenciar que el estudio de la flauta travesa se puede abarcar desde muchas perspectivas diferentes y no solamente desde la postura occidental eurocéntrica puesto que al igual que la música popular, la música “clásica” es “otra” mirada y no la única. Esto no quiere decir que, se ponga en duda el valor y la tradición que se ha forjado durante siglos a muchos flautistas, sino que es momento de expandir el campo de visión, de quitarse el filtro de color universalista y entrar en un caleidoscopio sonoro, que posibilite el conocimiento de “otras” sonoridades, “otras” visiones de mundo, que faciliten el encuentro con aquella o aquellas músicas que sean más afines a cada flautista, a cada proceso, a cada ser, para de esta manera expresar y entregar lo mejor de sí.

Para terminar este documento, se comparten las palabras del entrevistado Diego Villamizar, quien expresa el mensaje que estas músicas latinas pretenden transmitir y que desde esta investigación y desde su enfoque fue primordial resaltar.

“El mayor mensaje que habría que expresar es lo latino en sí mismo, el valor de lo latino, del conjunto de emociones e inscripciones de nuestra cultura que nos trae como resultado un sonido latino y eso no se resume necesariamente en cuestiones estilística de la escritura [...]

lo que yo te estoy diciendo, de otro lado es el sonido más propio. Me parece que ese mensaje es el que más nos urge y llega como conjunto de naciones entre otras cosas, que tiene un valor diferente a los valores a los que nos quieren asociar desde una visión globalizada. Entonces, si hay una cosa esencial que transmitir allí, desde este punto de vista es la fuerza de lo latino como una cultura, como una sociedad, como un individuo y como un instrumentista. (Anexo 1,1) ”

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, L. (1982). *Música y descolonialidad*. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura.

ACOSTA, L. (2007) *Otra visión de la música popular cubana*, Barranquilla, Colombia. Editorial La iguana ciega.

AMONACID, W. (2015). *El punto cero de la música en Colombia. Una mirada decolonial a las prácticas de los violines Caucanos*. Pensamiento, palabra y obra. (14), 14, 77-95.

ARDILA VILLEGAS, A. E. (2013) *Sonoridades de Frontera – Circo Boehm una Propuesta otra por la Educación Musical en la UPN*. Bogotá: Tesis Universidad Pedagógica Nacional.

ARDILA, A y BECERRA, M. (2015). *Escalas musicales, guía completa hacia la técnica instrumental y la improvisación*. Bogotá, Colombia: Digiprint editores s.a.s

ARENAS, E. (2009). *El precio de la pureza de sangre*. Pensamiento, palabra y obra (1), 1, 20-35.

ARTAUD, P. (1986). *La flauta*. Barcelona, España: Editorial Labor S.A, Grupo telepublicaciones.

ARTEAGA, J. (1994). *Música del caribe*, Santa fé de Bogotá, Colombia: Editorial Voluntad S.A

CASTRO-GÓMEZ, S. (2005). *La Poscolonialidad Explicada a los Niños*. Popayan, Cauca: Editorial Universidad del Cauca, Instituto Pensar, Universidad Javeriana.

CASTRO-GÓMEZ, (2007), *El giro de decolonial, Decolonizar la universidad, la hybis del punto cero y el dialogo de saberes*. Archivo recuperado digitalmente en: www.unsa.edu.ar/histocat/hamoderna/grosfoguelcastrogomez.pdf, 07 de Septiembre del 2017

DELVALLE, P. (2009). *Arsenio Rodríguez: Del son a la Salsa*. Cali: Institución universitaria Antonio José Camacho.

ÉVORA, T. (2003). *Música cubana los últimos cincuenta años*. Madrid, España: Alianza Editorial, S.A

FERNANDEZ, R. (2008). *Hablando de música cubana*. Editorial Manizales.

GARCIA CANCLINI N. (1987) *Ni masivo, ni popular*. Recuperado de: www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf, el 6 de Noviembre del 2017

GARZON, M. (2009). *14 Sones, Historia oral de la Salsa en Bogotá*. Bogotá: Trabajo de grado Universidad Javeriana.

GRENET, E. (1996). *Panorama de la música popular cubana. Orientaciones para su conocimiento y estudio*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

GROSFUGUEL, R. (2007). *Diálogos decoloniales con Ramón Grosfoguel: transmodernizar los feminismos*. Entrevista realizada por Doris Lamos Canavate. Tabula Rasa. (7) 7, 323-340

GÓMEZ N. y JARAMILLO J. (2013). *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

HERNANDEZ, R. (2014). *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill Education Editorial.

JURSICH, M. (2014) *Fuera zapato viejo*. Bogotá: Editorial IDARTES, IDPC, El malpensante.

LEVINE, C. y MITROPOULS-BATT, C. (2005). *La Flauta, posibilidades técnicas*. España: S.A IDEAS BOOK.

LOPEZ, R Y SAN CRISTOBAL, U (2014). *Investigación artística en música*. México y Cataluña: ESMUC, Conaculta Fonca, Archivo Digital Recuperado de: www.esmuc.cat/content/download/.../Investigación%20artística%20en%20música.pdf consultado el 08 Julio de 2017

MILLER, S. (2014). *Cuban Flute Style*. Editorial The Scarecrow press. Tomado en: https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=dTkKAgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR5&dq=cuban+flute+style&ots=kRUpMOIm5K&sig=w3ZqsoNdN1z4-hbSAnoR5vr9j_l#v=onepage&q=cuban%20flute%20style&f=false

MIGNOLO W. (2003). *Historias locales/diseños globales, colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Archivo digital recuperado en: www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libros/24.pdf consultado el 06 de Septiembre de 2017

PEREZ, E. (1986). *La historia de la música en Cuba*. Editorial La moderna poesía.

QUIJANO, A. (1992). *Colonialidad y Modernidad - Racionalidad*. En H. Bonilla, *Los conquistados, 1492 y la Población Indígena de las Américas*. Quito: Ediciones Libri Mundi.

QUIJANO, A. (2000). *Colonialidad del poder y clasificación social*. Journal of World-System Research.

QUINTERO, A (2009). *Cuerpo y cultura*. España: Iberoamericana y Vervuert.

RESTREPO, E. y ROJAS A. (2010). *Inflexión decolonial: Fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Archivo digital recuperado en: www.ramwan.net/restrepo/documentos/Inflexion.pdf consultado el 06 de Septiembre 2017.

ROY, M. (2003). *Músicas Cubanas*. Madrid: Akal Ediciones

SANCHEZ, J. (2013). *Material didáctico para el aprendizaje del baby bajo a partir del repertorio de la música salsa*. Bogotá: Monografía, Universidad Pedagógica Nacional.

SKINMORE, T y SMITH, P (1996). *Historia contemporánea de América*. España: Critica Barcelona.

ULLOA, A. (2008). *La salsa en discusión*. Cali: Universidad del Valle.

WYE, T. (1987). *Teoría y práctica de la flauta*. Madrid: Mundimúsica S.A

WOLTZENLOGH, C. (1892). *Método ilustrado de flauta*. Brasil: 24 Opus IRMAOS VITALE Editores.

FUENTES DE INTERNET

Luis Tamargo (1996,01) Latin beat Music, Revista virtual, Herencia Latina Recuperado en: http://www.herencialatina.com/Desarrollo_de_la_Charanga/Desarrollo_de_la_Charanga.htm el 10 de Marzo del 2016.

http://www.herencialatina.com/Pacheco_Salsa/Pacheco_Salsa.htm

La banda de flautas chicha y guarapo (s.f) Recuperado en: <http://tierradevientos.blogspot.com.co/2014/07/banda-de-flautas-chicha-y-guarapo.html> el 6 de Septiembre del 2017

Rene Lorente (2013, 05,13) Recuperado en: https://www.ecured.cu/Ren%C3%A9_Lorente el 26 de Septiembre del 2017.

Rick Wilson (s.f.) [The 19th century simple system flute III] Recuperado en: <http://www.oldflutes.com/index.htm> el 06 de Julio de 2017.

Ramos Gandía (2016,09, 19) Historia de la Salsa, Historia de la Salsa, desde las raíces hasta 1975. [En PDF]. Disponible en <http://baby-show-dance.webnode.es/news/historia-de-la-salsa-desde-las-raices-hasta-el-1975-por-el-prof-nicolas-ramos-gandia/> el 08 de octubre de 2017

García Héctor A. La Verdadera Historia de la Salsa (De Nueva York a Puerto rico). Recuperado en: http://www.proyectosalohogar.com/Enciclopedia_Ilustrada/SalsaP2.htm el 08 de octubre del 2017

DISCOGRAFÍA

José Fajardo y sus estrellas hoy y mañana. (1984) [CD] Nueva York, EU.: Fania Records

Orlando Canto descarga Bailable, [CD]. Barcelona, España.: Envidia

Orquesta Aragón 14 Éxitos (1995), [CD] Colombia, Discos Fuentes.

Johnny Pacheco Latin Jam, [CD] Nueva York, EU.: Fania Records

VIDEOGRAFÍA

Análogo Digital (2009,06, 22) *Sol de mi vida- Ángel Canales (versión original)*
Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dmR2Kk0ilc>

Anton D, (2015, 02,13) *Introducción de la flauta transversa en la música popular por Daryl Anton parte 5* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=F2xG4LxA9do>

Diaz E, (2009, 07,20) *Orquesta de Aragón- Quiéreme siempre* [Archivo de video]
Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=CrrdM-z11L4>

Djbalmerd (2011,02, 14) *A Baracoa me voy- Antonio Machin* [Archivo de video]
Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=PprkIZGagH8>

Jucedico (2012,03, 01) *Poncho Sánchez- Guaripumpe* [Archivo de video]
Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=9yrzYLkJqiE>

Luckylouise522 (2010,08, 22) *Déjala que siga Héctor Lavoe* [Archivo de video]
Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=K5QT_Cl_zrY

Luckylouise522 (2010,06, 11) *El paso de encarnación Orq. Harlow JR Gonzales*
[Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=eh5LEvBDmj4>

Miguel R. (2010, 11,09) *Decolonial aesthetics flash.flv.* [Archivo de video]
Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=LIC3K_u-vQs

ProyectoEcos, (2013, 02,12) *Ramón Grosfoguel/Descolonización epistemológica.*
[Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=DYks4qCoZEo>

Payasito G, (2013, 05, 27) *percusión fundamentals of latín Music for the rhythm section* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0j23EFFzFF8>

Salsa Octavio (2010,03, 27) *Orq Aragón Aprende muchacho* [Archivo de video] Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=s2STHaJb6MY>

Salsa Octavio (2010,04, 20) *Orquesta Aragón. Tres lindas Cubanas* [Archivo de video] Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=dpxrn8gXjoQ>

Salsote de Soneros (2013,12, 08) *Fania All Stars & Mongo Santamaría: "Sofrito"* [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ooEt5KlcyJs>

Roca E. (2016, 04,14) *La flauta de cinco llaves en Cuba- Elis Roca García.* [Archivo de video] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=LIC3K_u-vQs

ANEXOS

ANEXO 1: Entrevistas a flautistas de Bogotá (En DVD, formato MP3)

ANEXO 1.1: Entrevista al flautista Diego Villamizar

ANEXO 1.2: Entrevista al flautista Germán Lozano.

ANEXO 1.3: Entrevista la flautista Jacqueline Torres

ANEXO 1.4: Entrevista al flautista Edinson Velásquez.

ANEXO 1.5: Entrevista al flautista Carlos Pineda.

ANEXO 2: Entrevista al sujetos involucrados en la Orquesta tropical de Universidad Pedagógica Nacional. (En DVD, formato MP3)

ANEXO 2.1 Entrevista a director de la orquesta profesor Javier Riveros.

ANEXO 2.2 Entrevista a Jonathan Villegas, Flautistas en formación, miembro de la Orquesta tropical de la Universidad Pedagógica Nacional.

ANEXO 3. Talleres (En DVD, formato MP4)

Anexo 3.1 Ejercicio sobre conocimientos previos de la música de la charanga y la salsa.

Anexo 3.2 Ejercicios sobre la clave

Anexo 3.3 Variación sobre melodía

Anexo 3.4 Ejercicio con motivos rítmicos

Anexo 3.5 Escala cromática y grupetos

Anexo 3.6 Ejercicio de respiración

Anexo 3.7 Citas de melodías

ANEXO 4. Audios complementarios para la cartilla (En DVD, formato MP3 o WAV)