

EL GRUPO VALLENATO DE LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
SISTEMATIZACIÓN DE UNA EXPERIENCIA MUSICAL
EN EL ÁMBITO DE LA ENSEÑANZA APRENDIZAJE

CINDY MILENA PAUT HERRERA
COD. 2015275029

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

Bogotá, D.C.
MAYO 2018



**EL GRUPO VALLENATO DE LA
UNIVERSIDAD DE CARTAGENA**

SISTEMATIZACIÓN DE UNA EXPERIENCIA
MUSICAL EN EL ÁMBITO DE LA ENSEÑANZA
APRENDIZAJE

CINDY MILENA PAUTT HERRERA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL 2018

EL GRUPO VALLENATO DE LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

**SISTEMATIZACIÓN DE UNA EXPERIENCIA MUSICAL
EN EL ÁMBITO DE LA ENSEÑANZA APRENDIZAJE**

ESTUDIANTE

CINDY MILENA PAUT HERRERA

COD. 2015275029


ASESORA

LUZ ÁNGELA GÓMEZ CRUZ

Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de Licenciada en
Música

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


**Bogotá, D.C.
MAYO 2018**

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 1-06-2018	Página 1 de 3	

1. Información general	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad pedagógica nacional. Biblioteca Facultad de Bellas Artes
Título del documento	EL GRUPO VALLENATO DE LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA. Sistematización de una experiencia musical en el ámbito de la enseñanza aprendizaje.
Autor(es)	Paut Herrera, Cindy Milena
Director	Luz Ángela Gómez Cruz
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 164 p.
Unidad patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional. UPN
Palabras claves	Sistematización, Vallenato, Modelo de enseñanza, Modelo de aprendizaje, Grupo universitario, Universidad de Cartagena.

2. Descripción
<p>Trabajo de grado el cual fundamenta su propósito en la caracterización del modelo de enseñanza-aprendizaje vigente en la práctica musical del conjunto vallenato de la universidad de cartagena. El proceso investigativo se adentra en las dinámicas que rodean el entorno musical, pedagógico, social y administrativo con el objeto de resignificar esta práctica. Este proyecto estima dentro sus alcances una reflexión sobre los saberes a partir de la experiencia de los protagonistas de modo que una mirada introspectiva aporte a fortalecer el mismo ejercicio y, que el conocimiento logrado por esta investigación pueda ser compartido con otras agrupaciones musicales de iguales o similares características.</p> <p>Además, se realiza como un reconocimiento y legitimización de las prácticas relacionadas con las músicas populares y tradicionales, producto del esfuerzo e intereses de investigadores, docentes, estudiantes y administrativos que apoyan y fomentan estos saberes ya que propician su interpretación y estudio como es el caso del grupo vallenato de la universidad de cartagena a través de la continuidad de la práctica del género musical vallenato en un marco alterno al desarrollo de los procesos de formación en competencias profesionales específicas en una institución de educación superior.</p>

3. Fuentes
<p>Arenas, E. (enero-junio de 2016). Fronteras y puentes entre sistemas de pensamiento. Hacia una epistemología de las músicas populares y sus implicaciones para la formación académica. <i>Pensamiento, Palabra y Obra</i>(Núm. 15).</p> <p>Ausubel, D. (s.f.). <i>Psicología Educativa. Un punto de vista cognoscitivo</i> (2da.edición ed.). México: Trilas.</p> <p>Cerda, H. (1993). <i>Elementos de la Investigación</i> (Segunda ed.). (E. e. Buho, Ed.)</p> <p>Hinojosa, T. D. (1992). <i>Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas</i> (Primera edición ed.). Santafé de Bogotá D.C, Colombia: P&J Editores.</p> <p style="text-align: center;">RESUMEN</p> <p>Hormigos Ruiz , J., & Cabello, A. M. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. <i>RES. Revista Española de Sociología</i>(Nº. 4), págs. 259-270.</p>

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 1-06-2018	Página 2 de 3	

Jara, O. (29 de Septiembre de 2008). La sistematización de experiencias y las corrientes innovadoras del pensamiento latinoamericano- Una aproximación histórica. (U. Bolivariana, Ed.) *Diálogo de saberes*(3), 118-129.

Ministerio de Cultura. (2013). *Plan especial de salvaguardia para la musica vallenata tradicional de caribe colombiano*. Cluster de la Cultura y la Música Vallenata .


Seña., M. F. (2005). *Vallenato, Cultura y Sentimiento*. Bogotá, Colombia: Universidad Cooperativa de Colombia.

Shapiro, A. (2009). Recuperado el 23 de 2 de 2018, de <http://sacom.org.ar/v2016/sites/default/files/Shapiro%20los%20aprendizajes.pdf>

Willems, E. (2001). *El Oído Musical*. (M. C. Medina, Trad.) España: Paidós Yubero, S. (s.f.). *Socialización Y Aprendizaje Social*. En *Psicología Social, Cultura y Educación* (págs. pp.1-25).

Zubiria, J. D. (2010). *Los Modelos Pedagógicos. Hacia Una Pedagogía Dialogante* (tercera edición ed.). (C. E. Magisterio, Ed.) Bogotá, D.C, Colombia.

4. Contenidos
<p>Objetivos</p> <p>General: Identificar el modelo de enseñanza aprendizaje presente en la práctica musical del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.</p> <p>Específicos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Resignificar el papel del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena, como espacio académico y artístico para el aprendizaje musical por medio de una sistematización de experiencia. • Sistematizar la experiencia del conjunto vallenato de la Universidad de Cartagena en el periodo comprendido entre 2009 y 2015. • Conocer la trayectoria artístico-musical del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena y su incidencia o impacto en el contexto. • Destacar el papel del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena en las dinámicas socio-académicas de la institución. <p>Capítulos</p> <p>1. CONTEXTO ACADÉMICO, HISTÓRICO, SOCIAL, POLÍTICO Y PEDAGÓGICO DE LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA.</p> <p>Este capítulo presenta un recorrido por las dimensiones histórica, académica, política, social y administrativa de la Universidad de Cartagena como preámbulo y soporte contextual a la exposición de los resultados obtenidos de la sistematización relacionada con el análisis y comprensión de la experiencia del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.</p> <p>2. EL CONJUNTO VALLENATO DE LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA</p> <p>Este capítulo da cuenta de las circunstancias que originaron el nacimiento del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena y los posteriores procesos que han contribuido en la construcción y consolidación del mismo; cabe mencionar que las conceptualizaciones que a continuación aparecen, están argumentadas desde la experiencia.</p> <p>3. VIVENCIAS</p> <p>El apartado emotivo parte del contra relato del relato, es decir de la paráfrasis de lo que ellos dicen, en la que narran aquellas vivencias inherentes a la vida misma pero entrelazadas por el vallenato, contadas por algunos de los integrantes más antiguos y partícipes; todo este escrito a partir de las concepciones referentes a la autoimagen, al</p>

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 1-06-2018	Página 3 de 3	

reconocimiento del yo, y a las dinámicas o escalas relacionales del grupo, consideradas en la estructura de los ejes de sistematización en la categoría socio-afectiva.

4. EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE EN EL CONJUNTO VALLENATO DE LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA.

Este apartado concentra su mirada en el análisis y descripción de los momentos y componentes que yerguen los preceptos musicales y pedagógicos del conjunto vallenato de la universidad de Cartagena en relación con los elementos que intervienen en la Práctica (subcategoría de análisis), con la intención de delinear el proceso enseñanza aprendizaje musical en el Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena, y reflexionar sobre el modo en el que éstos aspectos se vinculan con otros factores de carácter social y administrativo, valiéndose de las estrategias y herramientas creadas para la revisión de la experiencia.

5. EL VALLENATO ES...

Este apartado explica la concepción acerca del vallenato según los integrantes del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena, concepto construido entre las conceptualizaciones formales que conocen acerca del género y su experiencia en el mismo.

5. Metodología

SISTEMATIZACIÓN

HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN: OBSERVACIÓN, ENTREVISTAS, REVISIÓN DOCUMENTAL Y TRANSCRIPCIÓN MUSICAL

ESTRATEGIAS DE INVESTIGACIÓN: RELATOS Y REMENBRANZAS

6. Conclusiones

1. En cuanto a lo musical, las prácticas centradas en la escritura musical no deben subyugar a las otras fundamentadas en la racionalidad de la oralidad como es el caso de las músicas tradicionales y folclóricas, específicamente el vallenato en este caso.
2. Desde lo pedagógico, las prácticas musicales institucionales como la del conjunto vallenato de la Universidad de Cartagena son portadoras de saberes que no son exclusivos únicamente de la academia y que yendo más allá de lo netamente cognitivo, le apuestan al valor de lo afectivo y de la práctica que otros modelos tradicionales y autoestructurantes han desaparecido de sus principios filosóficos y pedagógicos.
3. Desde lo investigativo, una mirada reflexiva sobre la propia práctica se constituye en una herramienta potencializadora de la misma y además queda plasmada en este escrito que servirá como soporte y guía a otras investigaciones de este carácter las cuales no fueron encontradas al inicio de este proyecto.

Elaborado por:	Cindy Milena Paut Herrera
Revisado por:	<i>Luz Angela Gomez</i>

Fecha de elaboración del resumen:	24	05	2018
--	----	----	------

RESUMEN

Trabajo de grado el cual fundamenta su propósito en la caracterización del modelo de enseñanza-aprendizaje vigente en la práctica musical del conjunto vallenato de la universidad de Cartagena. El proceso investigativo se adentra en las dinámicas que rodean el entorno musical, pedagógico, social y administrativo con el objeto de resignificar esta práctica. Este proyecto estima dentro sus alcances una reflexión sobre los saberes a partir de la experiencia de los protagonistas de modo que una mirada introspectiva aporte a fortalecer el mismo ejercicio y, que el conocimiento logrado por esta investigación pueda ser compartido con otras agrupaciones musicales de iguales o similares características.

Además, se realiza como un reconocimiento a las prácticas relacionadas con las músicas populares y tradicionales, producto del esfuerzo e intereses de investigadores, docentes, estudiantes y administrativos que apoyan y fomentan estos saberes ya que propician su interpretación y estudio como es el caso del grupo vallenato de la universidad de Cartagena a través de la continuidad de la práctica del género musical vallenato en un marco alterno al desarrollo de los procesos de formación en competencias profesionales específicas en una institución de educación superior.

AGRADECIMIENTOS Y RECONOCIMIENTOS

Luego del recorrido, hasta el día de hoy, propio de los asuntos concernientes a este proyecto de investigación, deseo expresar en este escrito mis palabras de agradecimiento infinito a cada persona que dispuso de su tiempo, amor y buena voluntad para el logro del mismo. Hablaré de cada uno de ellos en la medida en que fueron incorporándose de una u otra manera.

Gracias Dios padre por gestar en mí el deseo de continuar adelante en la profesionalización de mi carrera como música, iniciada en la Escuela de Música y Audio Fernando Sor, hasta llegar a la Universidad Pedagógica Nacional como resultado de todo un esfuerzo y trabajo mancomunado entre ésta y los señores Edilson Gómez y Pilar Cortés donde gracias al convenio educativo entre las partes y a maestros como Abelardo Jaimes y Jhon Fredy Palomino pude visionar lo que en principio era un posible tema u objeto de estudio de mi interés y que hoy es una realidad. Al maestro Palomino le agradezco su ayuda en los primeros pasos de este trabajo y al maestro Abelardo Jaimes por guiarme y ser luz en momentos en que parecía desistir de mi propósito investigativo.

A la maestra Luz Ángela Gómez por ser más que una asesora; diría que este trabajo es tanto suyo como mío. Gracias infinitas por su incondicional disposición y entrega desde el primer día hasta el último, por sus palabras y sabiduría que jamás le hicieron falta a la hora de aplaudir mis aciertos y corregir mis desaciertos.

Indiscutiblemente a todo el Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena y a mi padre Ricardo Pautt. A cada uno de los partícipes de esta investigación por creer y alegrarse tanto como yo en esta aventura; por todo el tiempo dedicado a responder mis preguntas en cualquier horario y dejarse conocer en la intimidad de su quehacer musical muy de cerca tan abierta, amplia y generosamente.

Por último, a mi hija Salomé y mi esposo Juan Guillermo Villarreal por todas las horas que supieron comprender y soportar mis largas jornadas dedicadas a este trabajo y que implicaba una lejanía parcial de mi ser al lado de ustedes. Espero poder recompensar ese tiempo donde mis pensamientos sólo se concentraban en esta ardua labor.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	14
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	16
1.1. SITUACIÓN PROBLÉMICA	16
1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	17
1.3. OBJETIVOS	17
1.4. JUSTIFICACIÓN.....	18
1.5. ANTECEDENTES.....	19
2. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN	21
2.1. ENFOQUE DE LA INVESTIGACIÓN	21
2.2. SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIAS	21
2.2.1. Cinco pasos para sistematizar, según Óscar Jara.	23
2.2.2. Categorías y subcategorías de sistematización	25
2.3. HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN.....	27
2.2.2. La Observación.....	27
2.3.2. Entrevistas.....	28
2.3.3. Revisión documental.....	29
2.3.4. Transcripción musical.....	29
2.4. ESTRATEGIAS DE INVESTIGACIÓN	30
2.2.2. Relatos	30
2.2.3. Remembranzas.....	30
2.3. ANÁLISIS Y SÍNTESIS DE LA INVESTIGACIÓN	31
3. CONTEXTO ACADÉMICO, HISTÓRICO, SOCIAL, POLÍTICO Y PEDAGÓGICO DE LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA	33
4. EL CONJUNTO VALLENATO DE LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA ...	38
4.1. UN POCO DE HISTORIA	38
4.2. VIVENCIAS.....	44
4.3. EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE EN EL CONJUNTO VALLENATO DE LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA.	51
4.3.1. El proceso de enseñanza-aprendizaje del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena. LA GUATACA.....	52
4.3.2. El Proceso Auditivo.	54
4.3.3. Imitación, Memoria Musical, Autonomía y Liderazgo	58
4.3.4. El Ensayo	70
4.3.5. El Papel de la Experiencia en el Proceso de Enseñanza y Aprendizaje del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena	78

4.3.6.	La Puesta en Escena.....	83
4.4.	EL VALLENATO ES.....	90
4.4.1.	Los aires del vallenato.	93
4.4.2.	Patrones rítmicos de los aires vallenatos	98
4.4.3.	Caja, Guacharaca y Acordeón. La trifonía típica del género musical vallenato....	101
4.4.4.	El formato musical del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.	106
4.4.5.	Los Repertorios.....	108
5.	REFLEXIONES FINALES (NUEVOS APRENDIZAJES)	135
5.1.	LA PRÁCTICA DEL GRUPO VALLENATO DE LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA Y SU ROL COMO CONSTRUCTORA DE IDENTIDADES.....	135
5.2.	LA PRÁCTICA DEL GRUPO VALLENATO DE LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA: ENTRE LA INDIVIDUALIDAD Y LA COLECTIVIDAD.....	136
5.3.	LA PRÁCTICA DEL GRUPO VALLENATO DE LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA Y SU MODELO DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE.....	138
	CONCLUSIONES	142
	BIBLIOGRAFÍA	144
	ANEXOS.....	148

TABLA DE IMÁGENES

Imágen 1:Esquema organizacional del Bienestar Universitario de la Universidad de Cartagena.....	36
Imágen 2: Certificación de participación en el primer concurso de música vallenata de Cartagena.....	39
Imágen 3: Artículo sobre el Festival de la Canción Inédita y Piquéria.....	40
Imágen 4:Flyer en sobre la actuación del grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.....	41
Imágen 5: Artículo sobre visita del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena a la Universidad Internacional de Andalucía.....	41
Imágen 6: Sala de ensayo Tarima Studio	70
Imágen 7:Artículo sobre evento conmemorativo alusivo al pronunciamiento de la UNESCO acerca del vallenato.....	93
Imágen 8::Base rítmica guacharaca y caja paseo y son.....	98
Imágen 9: Transcripción fragmento de son.....	99
Imágen 10:Fragmento del paseo El jardín de fundación.....	99
Imágen 11:Base rítmica merengue y puya.....	100
Imágen 12:ragmento del merengue La Villa del Rosario.....	100
Imágen 13:Fragmento de la puya Mi Negrita Linda	101
Imágen 14:Tambor Lumbalú.....	101
Imágen 15:Tambor Kasha.....	102
Imágen 16:Caja del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.....	102
Imágen 17:Andrés Vizcaíno, cajero del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.....	103
Imágen 18:Guacharaca tradicional.....	103
Imágen 19:Kevin Olier, guacharaquero del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.....	104
Imágen 20: Guacharaca metálica.....	104
Imágen 21:: Acordeón cinco letras.....	105
Imágen 22:Rafael Rúa, acordeonero de del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.....	105
Imágen 23:César Beleño, cantante el Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena...	106
Imágen 24: Kevin Gutiérrez, Bajista del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.....	108
Imágen 25:Hernán Hernández, percusionista del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.....	108
Imágen 26:Alfredo de la Espriella, pianista del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.....	108
Imágen 27:Gustavo Arrieta, percusionista del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.....	108
Imágen 28: Partitura Matilde Lina.....	112

Imágen 29: Partitura Manguito Biche.	117
Imágen 30:Partitura Tú eres la reina.....	122
Imágen 31: Partitura Mi compadre se cayó.	126
Imágen 32: Partitura No te vuelvo a rogar.	131
Imágen 33: Cuadro de categorías y subcategorías.....	148

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo monográfico se realiza como un reconocimiento a las prácticas relacionadas con las músicas populares y tradicionales, producto del esfuerzo e intereses de investigadores, docentes, estudiantes y administrativos que apoyan y fomentan estos saberes ya que propician su interpretación y estudio. Un ejemplo de lo anteriormente dicho lo demuestra el Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena a través de la continuidad de la práctica de este género en un marco alterno al desarrollo de los procesos de formación en competencias profesionales específicas en una institución de educación superior.

En este sentido, las instituciones superiores en educación no musical o artística, también actúan como medios comunicadores y transmisores de los objetos que constituyen un patrimonio, como lo hace posible la Universidad de Cartagena desde una mirada positiva sobre la propia cultura, desligándose en algún grado, de las concepciones hegemónicas sobre el arte:

Una educación musical que no tenga en cuenta esos legados y rechace sus lógicas, activa procesos de olvido, desarraigo y deterioro de las tradiciones que son claves para nuestra configuración identitaria, con el consiguiente impacto negativo en el conjunto del tejido social. (Arenas, 2016)

A partir de lo anterior, esta monografía fundamenta su propósito en la caracterización del modelo de enseñanza-aprendizaje vigente en la práctica musical del conjunto vallenato de la Universidad de Cartagena. El proceso investigativo se adentra en las dinámicas que rodean el entorno musical, pedagógico, social y administrativo con el objeto de resignificar esta práctica. Este proyecto estima dentro sus alcances una reflexión sobre los saberes a partir de la experiencia de los protagonistas de modo que una mirada introspectiva aporte a

fortalecer el mismo ejercicio y, que el conocimiento logrado por esta investigación pueda ser compartido con otras agrupaciones musicales de iguales o similares características.

El lector, inicialmente ha de encontrarse durante este recorrido con el panorama académico, histórico, social y político que sustenta la existencia de la actividad cultural del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena; seguidamente, las circunstancias y personajes que suscitaron tanto su nacimiento como el desenvolvimiento de su amplia trayectoria hasta la fecha. Una vez familiarizados en estos aspectos, se comparte con el lector algunas de las experiencias y anécdotas más emblemáticas de la agrupación, capítulo concebido desde una mirada social, a la luz de los afectos que se subsisten al interior de la agrupación.

El capítulo número tres que representa el epígrafe bandera de este trabajo monográfico, enfocado en el análisis de las formas del conocimiento musical que se experimentan en la práctica misma; de igual manera, se incluye una visión que reseña el género musical vallenato en su origen, clasificación y formato desde las vivencias y concepciones que se perciben en el ámbito común del conjunto, destacando además algunas de las obras musicales que soportan su repertorio. Cada uno de los contenidos mencionados, se construye con la participación de algunos integrantes de la agrupación a partir de sus experiencias.

El documento hace un preámbulo de su final, con las reflexiones emergentes de las experiencias vividas, y la reconstrucción de los procesos pedagógicos, sociales, musicales y administrativos del conjunto vallenato de la Universidad de Cartagena.

Se presentan las conclusiones, no como el cierre de esta investigación, sino como una puerta de entrada a la continua reflexión de esta experiencia, con una invitación a la autoevaluación constante y reconocimiento por parte de los actores del proceso y de quienes se acerquen a esta lectura.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. SITUACIÓN PROBLÉMICA

El Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena surge en el año 1989 como una práctica musical que se ejecuta de manera alterna a las labores universitarias convencionales, con el propósito de constituir uno de los grupos de representación cultural universitaria.

Esta práctica, no se contempla como una escuela de formación musical propiamente dicha, más bien, este colectivo es un espacio cultural o programa cultural que tiene como objetivo “el desarrollo integral de los miembros que forman parte de la comunidad universitaria” (Universidad de Cartagena, s.f.), respaldado por el Bienestar Universitario a través de la sección cultural del Bienestar Estudiantil.

Desde su fundación y en cada una de sus generaciones, la agrupación vallenata ha sido merecedora de varios reconocimientos en distintos escenarios dispuestos para la representación de esta música a nivel local, nacional e internacional, gracias a su calidad artística y musical.

Precisamente, con la generación de músicos que llegaron a integrar el grupo durante los años 2009 a 2015, se dio la ocasión que, como profesora de canto, se pudieran realizar con ellos talleres de formación vocal, dirigidos al reconocimiento de técnicas y estilo interpretativo en la música vallenata. Este período corresponde justamente, según lo afirma su coordinador y director Ricardo Pautt “... a la promoción más sobresaliente de todos los tiempos...no sólo por la excelencia como intérpretes de la música vallenata sino también por la hermandad atada por la música y alegría...” (Paut, 2017), con quienes a partir de esto se estrecharon lazos de amistad, pero también curiosidad por comprender una práctica de éstas

características donde no se considera una propuesta en educación musical vallenata pero que sugiere otras formas y procesos de enseñanza - aprendizaje ligados a la misma.

Atendiendo inquietudes como las mencionadas al término del párrafo anterior, es que se contempla la sistematización de la experiencia del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena, entendiendo que, debido al contexto no sólo lo sustenta un pilar exclusivo y únicamente musical, sino que depende de otros factores de carácter pedagógico, social y administrativo que son las miradas o perspectivas que este trabajo monográfico pretende reconstruir en pro del interés académico.

El trabajo se centra en conocer el modelo de enseñanza musical presente en el Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena, de manera que una reflexión sobre la práctica contribuya a la identificación de un modelo de enseñanza vigente en ésta y generar así orientaciones que aporten a la constante renovación de la misma.

1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cuál es el modelo de enseñanza aprendizaje del conjunto vallenato de la Universidad de Cartagena, teniendo en cuenta los componentes musical, pedagógico, socio afectivo y administrativo?

1.3. OBJETIVOS

General

- Identificar el modelo de enseñanza aprendizaje presente en la práctica musical del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.

Específicos

- Resignificar el papel del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena, como espacio académico y artístico para el aprendizaje musical por medio de una sistematización de experiencia.
- Sistematizar la experiencia del conjunto vallenato de la Universidad de Cartagena en el periodo comprendido entre 2009 y 2015.
- Conocer la trayectoria artístico-musical del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena y su incidencia o impacto en el contexto.
- Destacar el papel del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena en las dinámicas socio-académicas de la institución.

1.4. JUSTIFICACIÓN

El lector se encuentra ante la materialización de una idea investigativa concebida desde el componente pedagógico del programa de Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, que permite articular este componente con lo social, lo administrativo y lo musical, siendo así, una oportunidad para guiar el ejercicio reflexivo sobre las prácticas artísticas populares y una articulación de lo teórico con lo práctico a través del reconocimiento de una experiencia musical y pedagógica.

La investigación permite presentar un informe que da las razones por las que la sistematización se convierte en un proceso importante para el seguimiento y reconocimiento de experiencias educativas. Es así como por medio de este proyecto el lector identificará las experiencias y aprendizajes obtenidos del seguimiento al Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena, desde lo pedagógico, evidenciando los modelos y estrategias de enseñanza y aprendizaje.

Igualmente se observa la pertinencia del factor administrativo como parte fundamental en el ejercicio y práctica continua en los grupos musicales de representación

universitaria, cuyo papel o visibilización dentro y fuera de la institución reflejan la visión y principios de la misma; desde luego estos roles están determinados por las formas como se generan las relaciones afectivas al interior de la comunidad musical del conjunto vallenato y las repercusiones de éstas en las concepciones inter e intrapersonales.

Por último, el lector encontrará un acercamiento desde una mirada musical sobre el género vallenato y la noción cultural e histórica que se gesta alrededor del mismo como elemento sonoro constitutivo de la identidad de un territorio.

1.5. ANTECEDENTES

En la biblioteca de la facultad de Bellas Artes se encuentra la monografía de grado titulada: *Propuesta para la organización de orquestas universitarias de música tropical* elaborada por Wilder Alfredo Alarcón Montes y César Augusto Medina Ospina en el año 2003, como requisito para la obtención del título en Pedagogía Musical.

Esta monografía presenta una caracterización de las orquestas tropicales conformadas dentro de las instituciones universitarias: U. Nacional de Colombia, U. Santo Tomás, U. el Bosque, U. Católica de Colombia, U. de la Salle, U. Piloto de Colombia, U. Cooperativa de Colombia, Corporación Universitaria Minuto de Dios, con el propósito de plantear una propuesta para la universidades de Bogotá, dirigida a directores musicales y organizadores administrativos, sobre la organización de orquestas de música tropical integradas por estudiantes sin conocimientos musicales formales. En ella se encuentra una ruta metodológica desde lo descriptivo enfocada en el estudio de dicha población aplicando herramientas de investigación como: la entrevista, la observación aplicadas en el análisis de los formatos de las agrupaciones, los repertorios interpretados por éstas y el análisis de las metodologías de ensayo.

El estudio de los anteriores trabajos permitió aportar a los directores de orquestas universitarias tropicales, a sus integrantes y a las instituciones de educación superior que las patrocinan, un material de apoyo para la mejor realización de sus actividades artísticas. Igualmente ofrece a los pedagogos musicales, una base descriptiva que oriente su quehacer en este campo. La investigación fue generando en los autores un gran interés e inquietud hacia las manifestaciones folclóricas y populares, y se convirtió en un punto de partida y referencia para próximos trabajos de grado.

Esta monografía ha aportado al presente trabajo investigativo una guía orientadora en la construcción de la sistematización del *Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena* al compartir el interés por las poblaciones musicales universitarias cuyas conformaciones se sustentan desde el departamento de Bienestar Universitario y el papel de éstas como grupos representativos de la ideología, política y orden estructural de la institución a la cual pertenecen. Vale destacar que no se encontraron trabajos en este campo de estudio, es decir, existen registros de sistematización de experiencias como, por ejemplo, el trabajo de grado: **Sistematización de una Experiencia Pedagógica en Educación Artística, en un Espacio No Convencional**, de la autoría de Carol Natalia García Campos, Marianne Godoy Serrano de la Universidad Pontificia Javeriana en 2011.

2. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

2.1. ENFOQUE DE LA INVESTIGACIÓN

La mirada cualitativa con la cual se percibe esta labor investigativa se interesa por conocer el modelo de enseñanza aprendizaje presente en el *Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena*, basándose en la cotidianidad de las relaciones interpersonales, en el análisis de su entorno, en el modo en que sus integrantes vivencian la experiencia de pertenecer a un colectivo musical universitario y el significado que adquiere su tránsito por éste; es por ello que, el conjunto al experimentar sus propios procesos, transformaciones y dinámicas entre sujetos, lo hace susceptible de ser estudiado y descrito para su posterior análisis y comprensión.

2.2. SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIAS

La sistematización de experiencias entendida como una propuesta generadora de conocimiento que parte de cuestionar el hábito para luego permitir profundizar en la comprensión del mismo y posteriormente transformar la práctica, oferta un abanico de conceptos que no se establece en una definición absoluta y más bien deja palpar las bondades de este planteamiento metodológico. He aquí algunas concepciones sobre sistematización:

Un proceso permanente y acumulativo de creación de conocimientos a partir de las experiencias de intervención en una realidad social. Ello alude a un tipo de conocimientos a partir de las experiencias de intervención, aquélla que se realiza en la promoción y la educación popular, articulándose con sectores populares y buscando transformar la realidad. (Barnechea, González, & Morgan, 1992)

El Ministerio de Educación Nacional de Colombia (2007) define la sistematización de la siguiente manera:

Proceso permanente tanto de pensamiento como de escritura reflexiva sobre la práctica y los saberes de las experiencias significativas. Por lo tanto, es una oportunidad para reconstruir la práctica, aprender de lo hecho, construir significado, mejorar la comprensión de lo realizado y encontrar formas de darlo a conocer a otros, para así generar procesos de transferencia, adaptación y construcción de conocimientos, partiendo de los aprendizajes encontrados. (García Campos & Godoy Serrano, 2011)

La sistematización es aquella interpretación crítica de una o varias experiencias que, a partir de su ordenamiento y reconstrucción, descubre o explica la lógica del proceso vivido, los factores que han intervenido en dicho proceso, cómo se han relacionado entre sí y por qué lo han hecho de ese modo. (Jara, 1994)

Al hablar de sistematización se está haciendo relación al reconocimiento de un proceso histórico que encadena diferentes actores, acciones, momento, lugares y situaciones las cuales se relacionan permanentemente y generan transformaciones en una comunidad e impacta a otras.

En este sentido indica Paulo Freire, citado por Jara:

El mundo no es. El mundo está siendo. Como subjetividad curiosa, inteligente, interviniente en la objetividad con la que dialécticamente me relaciono, mi papel en el mundo no es solo de quién constata lo que ocurre, sino también de quién interviene como sujeto de lo que

va a ocurrir. No soy un mero objeto de la historia sino, igualmente su sujeto. (Jara, 2008)

La tarea es entonces ser sujetos activos en este proceso, como actores que observan y reconocen estas transformaciones haciéndolas evidentes para la sociedad, resaltando los aciertos y reflexionando sobre las dificultades como principio de cambio.

Para ello la sistematización requiere necesariamente de una experiencia con el fin de poder llevar a cabo esta propuesta metodológica; seguidamente, para quien desee sistematizarla, es importante elaborar un cronograma de actividades que involucre dinámicas de participación de los sujetos protagonistas, quienes en espacios o sesiones dispuestos para la tertulia, la conversación, la entrevista o a través de otras estrategias más puntuales, proporcionen información sobre los ejes de interés analítico. Posteriormente se realiza el análisis y ordenamiento minucioso de los datos recolectados, que proporcionan tanto aprendizajes como nuevos conocimientos y retroalimentan la misma experiencia. Ésta virtud de la sistematización es sensible de ser: compartida, difundida y referente para otras experiencias similares. (Jara, 1994)

2.2.1. Cinco pasos para sistematizar, según Óscar Jara.

La sistematización que aquí se aborda contempla una mirada tradicional sustentada desde la propuesta hecha por Oscar Jara, quien en su libro “*Para sistematizar experiencias*” sugiere una ruta de cinco pasos que permiten recorrer el camino de quienes vivieron y de los que desean sistematizar una experiencia.

1) El Punto de partida

El punto de partida es la instancia que demanda la previa existencia de una experiencia para dar comienzo a la sistematización desde la misma; siendo así, una sistematización no es posible de realizar si no existe una práctica, fenómeno o actividad. Además de esto se requiere haber participado de la experiencia, esto es, que las personas

involucradas en la sistematización de un evento deben haberlo vivido en alguna de sus dimensiones, tanto las personas que contribuirán para reconstruirla como también los responsables de sistematizar.

2) Preguntas iniciales

Este segundo momento inquieta al investigador sobre tres cuestionamientos los cuales se sugiere tener resueltos antes de continuar la sistematización, pero no necesariamente en la siguiente jerarquía: ¿Para qué queremos sistematizar?, ¿Qué experiencia queremos sistematizar? y ¿Qué aspectos centrales de la experiencia nos interesa sistematizar?

3) Recuperación del proceso vivido

Este constituye el grueso de la sistematización y consiste en reconstruir la historia o reedificación del proceso argumentado desde la oralidad de los protagonistas, pero también acudiendo a los registros y lograr así una cronología a gran escala de la experiencia, una vez ordenada y clasificada la información, se puede hacer una búsqueda más exhaustiva enfatizando sobre las categorías de interés con el propósito continuar la dinámica cronológica.

4) Análisis de fondo

Este paso es el momento crítico de la investigación pues se deja de lado lo evidente del lenguaje descriptivo para extraer con criterios sensatos respuestas al interrogante ¿por qué paso lo que pasó?, considerando diversos factores transversales en la experiencia. El análisis, síntesis e interpretación crítica del proceso posibilita la aparición de las conceptualizaciones acerca de la experiencia al someter ésta a preguntas que cuestionen sobre los procesos, los factores que la han intervenido y los otros aspectos centrales del punto de partida.

5) Puntos de llegada

El punto de llegada conduce nuevamente al punto de partida, pero con una nueva perspectiva, pues es aquí donde se da cuenta sobre los objetivos planteados al inicio de la sistematización; este paso permite formular conclusiones al dar respuesta a la pregunta de

fondo hechas en el anterior paso en correspondencia a los ejes de interés propuestos para la sistematización y podrán ser de carácter teórico como resultado introspectivo, pero también del diálogo concertado y de carácter práctico para la mejora del propio ejercicio y otros. Estas conclusiones son susceptibles de ser comunicadas a través de la creación de un producto como material de difusión de lo aprendido que invite a repensar la práctica y dirigido a un público específico con objetivos específicos.

En consecuencia con la ruta propuesta por Oscar Jara, en el punto de partida, quienes contribuyen en el proceso de sistematización del grupo vallenato, también fueron partícipes en alguna esfera o grado del mismo; sus músicos, su coordinador, personas cercanas al grupo y administrativos, como también el responsable de sistematizar, cumpliendo así con la primera de las condiciones propuestas; la segunda, el propósito o intención que da lugar al despliegue de toda una metodología la sistematización, radica en un interés académico por conocer el modelo de enseñanza aprendizaje para la música, en el Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena, y el papel de la experiencia en el mismo.

Los pasos siguientes, se desenvuelven más adelante en los capítulos que constituyen la monografía presente, desde una mirada histórica, social y pedagógica, a partir de las herramientas y estrategias de investigación elaboradas.

2.2.2. Categorías y subcategorías de sistematización

Los ejes a sistematizar en este trabajo investigativo se arropan bajo cuatro categorías y tres subcategorías como resultado de las preguntas preliminares hechas sobre el sujeto de estudio, el Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena, las cuales son posteriormente agrupadas según su correlación.

Cada categoría, responde a un gran bloque de interés investigativo y constituye de un cuestionario correspondiente a la naturaleza de la misma, y cada subcategoría, concierne a

los posibles escenarios donde encontrar evidencias que den respuesta a las inquietudes planteadas en el contenido estructural de las categorías, y que den soporte o atestigüen cada uno de los hallazgos.

La primera categoría en aparecer es la *Musical*, la cual se ocupa de los elementos técnicos, teóricos y prácticos que permiten hacer música en el conjunto; luego la categoría *Pedagógica*, interroga acerca de las condiciones que hacen posible los actos de enseñanza y aprendizaje y el funcionamiento de las relaciones y dinámicas pedagógicas; prosigue la categoría *Socioafectiva*, ésta busca los vínculos emocionales que se manifiestan durante la práctica desde las dimensiones inter e intrapersonal, y por último, la categoría *Administrativa*, indaga sobre el carácter formal y los parámetros legales que soportan el ejercicio de la actividad artística del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.

Cada uno de los contenidos dispuestos en las anteriores categorías, se analiza con relación a cada una de las subcategorías creadas, estas son: *Historia*, la cual constituye un ordenamiento cronológico e histórico que involucran el origen, transcurso y permanencia de la agrupación; luego el *Formato*, donde se deposita lo referente a la organología musical constitutiva del conjunto y el impacto e implicaciones de su transformación, y por último el *Ensayo*, portador de las condiciones en las que se desenvuelven los roles académico-musicales y las cláusulas logísticas para el funcionamiento del conjunto; las preguntas generadoras resultantes del entrelazamiento entre categorías y subcategorías, tales como: ¿Cuáles son las características del modelo de aprendizaje y enseñanza musical del grupo vallenato de la universidad de Cartagena?, ¿Cómo actúan las dinámicas de una práctica colectiva en la construcción del imaginario colectivo, la identidad cultural y los principios y valores en los integrantes de la agrupación? o ¿Cuál es la pertinencia de las responsabilidades administrativas en la conformación del grupo institucional vallenato de la Universidad de Cartagena?, éstas se desarrollan a través de estrategias y herramientas de investigación adaptadas a este trabajo, que más adelante son descritas.

2.3. HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN

Se llaman herramientas de investigación a los conceptos, objetos y acciones aplicadas a este proyecto investigativo.

Es importante destacar algunas de las preguntas que direccionaron la observación, las entrevistas y el análisis musical. Desde lo musical, por ejemplo, se cuestionó acerca de ¿Cómo se define la propuesta interpretativa del grupo vallenato de la Universidad de Cartagena?, en lo pedagógico, ¿Cómo se caracteriza el modelo de enseñanza y aprendizajes dentro de las dinámicas de la agrupación?, en el ámbito social, ¿Cuáles son las aportaciones de esta práctica colectiva a su individualidad y al conjunto?, y desde lo administrativo, ¿Qué beneficios se derivan de la participación en el grupo vallenato? o ¿Quiénes y bajo qué condiciones acceden a dichos beneficios?

Para ello adjunto el cuadro preliminar de los cuestionamientos que guiaron la presente investigación. Ver anexo 1.

2.2.2. La Observación

Se llama observación al acto de observar con especial atención la actividad o fenómeno de interés con una intención precisa y consciente frente a lo observado; dicho acto de *observar*, permite durante esta investigación percibir de manera directa, y en otras ocasiones indirectamente, las cualidades y partes que conforman el grupo vallenato y la forma como éstas se integran, tomando beneficio de los lazos de cercanía entre las dos partes involucradas en la investigación. Lo anterior, aportó un elemento facilitador al momento de conocer y describir el quehacer del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.

Esta acción investigativa, tiene parte importante en el ejercicio de recolección de evidencias y datos acerca de los contenidos que se abordan en los ejes de interés investigativo, descritos en el segmento anterior.

Instrumentos de observación

Se llama instrumentos de observación a los formatos o documentos escritos, creados para guiar los criterios y focos de observación, y la documentación de la misma para su posterior análisis. Para el presente ejercicio, se crean las figuras de Guía de observación y Diario de campo.

- **Guía de observación:** se basa en un formato escrito, que contiene un listado de preguntas preliminares acerca del sujeto de estudio. Esta guía de observación, conduce a la construcción de los grandes bloques de investigación, es decir, las categorías y subcategorías de análisis de la sistematización.
- **Diario de campo:** es un documento escrito que registra cronológica y detalladamente los acontecimientos resultantes durante la acción observadora.

2.3.2. Entrevistas

La entrevista, es otra de las acciones aplicadas a este trabajo de investigación, sustentado desde la interrogación a los partícipes de la reconstrucción de la experiencia. Esta herramienta, se fundamenta en diálogos o conversaciones a partir de las preguntas planteadas desde las categorías de análisis, con la finalidad de conseguir y/o corroborar los hallazgos que no fueron posibles durante la etapa de observación; en una primera instancia, los cuestionarios se diseñan con el propósito de obtener un diálogo abierto y espontáneo, pero en el transcurso de la investigación, se hizo necesario construir preguntas específicas en pro de finiquitar detalles de la investigación.

Entre los entrevistados se encuentran: *Ricardo Pautt* (coordinador-director de la agrupación); *Rafael de Jesús Rúa Bossa* (acordeonero), *Gustavo Adolfo Arrieta* (conguero), *Cesar David Beleño Vega* (vocalista), *Nelson Andrés Ariza Castrillo* (vocalista), *Andrés Vizcaíno Villa* (cajero), *Alfredo José de la Esperilla Angulo* (pianista), *Kevin Rodríguez Olier* (guacharaquero), *Hernán Darío Hernández Álvarez* (percusionista), *Kevin Gutiérrez*

(bajista), Harold Páez Romero (sección cultural Universidad de Cartagena), Almaida Herrera Julio (familiar de integrante del grupo).

2.3.3. Revisión documental

La revisión documental, reside en la inspección de archivos audio-visuales, entendiendo estos como: documentos expedidos por universidad de Cartagena u otro medio, programas de mano, videos de conciertos, imágenes fotográficas y artículos en periódicos o revistas, compilados durante la trayectoria del colectivo musical, con el objetivo de reunir evidencias que sustenten los hallazgos encontrados.

2.3.4. Transcripción musical

Este apartado consiste en la transcripción y elaboración de una partitura musical o guía, que posibilite el registro o escritura de los componentes armónicos, melódicos y rítmicos ejecutados dentro de algunas piezas que conforman el repertorio musical del por el grupo vallenato de la Universidad de Cartagena, tomando como muestra cinco obras vallenatas interpretadas por la agrupación y seleccionadas bajo los criterios de antigüedad, dificultad en ejecución, preferencias y creación inédita.

Las categorías que surgen para el análisis musical, se construyen bajo los criterios de: **Antigüedad:** lo cual corresponde a una de las piezas musicales más tradicionales del repertorio. **Exigencia:** esto se refiere a una de las obras de mayor dificultad y requerimientos en su ejecución. **Preferencia del grupo:** esto quiere decir, que es una de las piezas musicales que más disfrutaban o que está siempre presente en su repertorio. **Preferencia del público:** concierne a la canción que el público demanda en continuas oportunidades. **Composición inédita:** se refiere a una de las obras de la autoría de alguno de sus integrantes, interpretada dentro del repertorio del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena. Cada uno de estos criterios es representado por una pieza musical escogida dentro del repertorio del conjunto y que cumple con estas consideraciones según los integrantes del Grupo Vallenato de Universidad de Cartagena, y se realiza una transcripción de la misma.

2.4. ESTRATEGIAS DE INVESTIGACIÓN

Las estrategias de investigación corresponden a los procedimientos dinámicos y lúdicos aplicados al presente trabajo investigativo.

2.2.2. Relatos

El relato, como una de las estrategias esenciales en la reconstrucción de la experiencia del *Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena* posibilitó, debido a su carácter narrativo, entrever de manera espontánea la percepción que poseen sus integrantes sobre su propio hacer en relación con los entornos y los procesos que alrededor de estos se levantan.

Estos relatos fueron contruidos a partir de la narración de cuatro de sus integrantes escogidos bajo los criterios de participación y antigüedad dentro del conjunto vallenato; cada relato se concibe desde la aplicación de herramientas de investigación como las entrevistas y estrategias como las remembranzas al reunirse de manera individual con los integrantes y grupal con los entrevistados, para conversar acerca de las circunstancias que propiciaron su llegada al conjunto, acerca de los momentos más significativos de su paso por el grupo y también de sus anécdotas y gustos alrededor de la música vallenata, para luego ser transcritos y alimentar la construcción del capítulo tercero de la presente monografía, erguido desde una mirada afectiva y social.

2.2.3. Remembranzas

Otra de las estrategias, consistió en la realización de un encuentro o grupo focal con la agrupación con el propósito de compartir imágenes fotográficas y fragmentos audiovisuales tomados de la cotidianidad y de presentaciones musicales del colectivo que se denominó remembranzas debido al carácter de evocación y recuerdo; es una reconstrucción desde la memoria que se realizó en el espacio habitual del ensayo. Allí con ellos reunidos, se dejaron de lado las preguntas específicas para dar lugar a los recuerdos emotivos que cada una de las imágenes audiovisuales traía a memoria. Este nuevo encuentro respondió otros cuestionamientos que surgieron luego de analizar y procesar los datos obtenidos de la

observación, de las entrevistas y de los relatos importantes en la construcción del cuerpo de este escrito.

2.3. ANÁLISIS Y SÍNTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

Este apartado describe el modo en que se procesó la información obtenida durante la aplicación de las herramientas y estrategias de investigación elaboradas para la sistematización del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.

Una vez puesta en marcha la labor investigativa, el primer paso consistió en contactar y entrevistar al coordinador de la agrupación Ricardo Pautt. De la entrevista, diseñada a partir de contenidos de las categorías musicales, socio-afectiva y administrativa en relación con el eje histórico de la sistematización, se logró reconstruir un escrito de tipo cronológico acerca de la historia del conjunto contando las circunstancias que propiciaron la conformación del mismo y aquellos nombres de integrantes y momentos claves durante su permanencia. Todo lo recopilado se traduce en el primer capítulo de este escrito monográfico llamado El Conjunto Vallenato de la Universidad de Cartagena. Un Poco de Historia. Este primer acercamiento dio pistas de nuevos contactos y posibles fuentes de hallazgos que ayudaran a reconstruir la experiencia.

En segunda instancia se tuvo acceso a material audio visual aportado por personas cercanas al grupo y también a archivos del área de cultura de la Universidad de Cartagena tales como artículos en revista y periódicos, afiches y programas de mano que anunciaban la participación del grupo en distintos eventos que en adelante servirían como evidencia.

Toda la revisión documental contribuyó a solventar algunos de los contenidos que construyen las categorías de sistematización aportando hallazgos en la búsqueda de la estructura del formato del grupo, su circulación y puesta en escena como también de los

repertorios que se manejan; a partir de esto se gestó un capítulo o apartado considerando la importancia de estos aspectos.

Continuando con la aplicación de las herramientas de investigación, se procedió a la visita en el lugar pactado para el ensayo y, en calidad de participante activa compartir con la agrupación completa las dinámicas propias del encuentro. De éste, se recopilaron las evidencias y hallazgos en los que se interesa la categoría de pedagogía de sistematización en relación con el ensayo tales como las formas en que suceden los actos de enseñanza y aprendizaje y la validez de una previa experiencia musical para la construcción del capítulo bandera de esta monografía motivado en conocer el modelo de enseñanza aprendizaje para la música en el Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.

El uso de otra de las estrategias de investigación, consolidada en el capítulo de los relatos, brindó uno de los momentos más emotivos dentro del trabajo de investigación; al entrar en la intimidad de algunos de sus integrantes, cada uno de los invitados contó acerca de las ocasiones más significativas de su paso por el grupo y cómo cada uno de esos instantes ha determinado y moldeado su carácter, postura y autoimagen como artistas de la música vallenata.

Ya fortalecidos los lazos de amistad y cercanía con la agrupación, gracias a la actividad de los relatos, se dio lugar a uno de los últimos encuentros estratégicamente llamado *remembranzas*, con el propósito de compartir con la agrupación algunos de los materiales obtenidos durante la etapa de revisión documental y dejar de lado las preguntas específicas para dar paso a la espontaneidad de lo que los integrantes quisieran contar alrededor de las imágenes fotográficas o videos de sus presentaciones, junto con algunas infidencias que brotan de la informalidad del encuentro, logrando además entender el funcionamiento de las circunstancias logísticas, formales y legales que implican la conformación de un grupo musical de carácter universitario.

3. CONTEXTO ACADÉMICO, HISTÓRICO, SOCIAL, POLÍTICO Y PEDAGÓGICO DE LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA.

Este capítulo presenta un recorrido por las dimensiones histórica, académica, política, social y administrativa de la Universidad de Cartagena como preámbulo y soporte contextual a la exposición de los resultados obtenidos de la sistematización relacionada con el análisis y comprensión de la experiencia del *Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena*.

A principios de siglo XIX en medio de la atmósfera emancipadora de los pueblos de América Latina, los dirigentes políticos de ese entonces, decretaron que, para los nacientes estados, la educación sería uno de los pilares hacia la construcción de una real independencia y autonomía de las naciones; un nuevo modelo separado de la iglesia y alimentado por los ideales de la ilustración.

En éste ambiente y rodeadas de todas las dificultades financieras y la disputa entre el Estado y la Iglesia se crearon las primeras universidades con el firme propósito de consolidar el nuevo pensamiento ideológico y la formación de sus nuevos representantes. Es en este ámbito donde nace la Universidad de Cartagena, que desde sus inicios es conocida como la Universidad del Magdalena e Istmo fundada por los generales *Francisco de Paula Santander* y *Simón Bolívar* en el año 1826, oficializada el 6 de octubre de 1827 como espacio educativo de la juventud del caribe colombiano y formadora de las nuevas generaciones que liderarían las riendas de la nación cuya sede fue el claustro del convento San Agustín.

Durante el siglo XIX la institución fue el gran epicentro forjador del pensamiento político del país, destacándose entre sus egresados *Rafael Núñez Moledo* quien fuera presidente de la República de Colombia durante cuatro periodos. Así mismo la universidad es reconocida como pionera por sus programas de Medicina y Jurisprudencia.

En las primeras décadas de su consolidación la institución universitaria además estuvo concentrada en responder al llamado de la modernización de la urbe y ante la llegada

novedosa de los servicios públicos egresan profesionales para la adecuación de viviendas, viabilidad y el área de la salud.

Alrededor de 1918, con la mirada puesta en las protestas estudiantiles latinoamericanas, las cuales luchaban por una verdadera autonomía de la universidad pública y una participación más activa de la comunidad estudiantil universitaria, la Universidad de Cartagena incluyó dentro de su nueva forma organizacional y estructural, sustentados desde la *Vicerrectoría Académica*, los departamentos de *Extensión Cultural y Bienestar Universitario*, para promover, entre otros, uno de los principios sobre los cuales se fundamenta la institución, la Formación Integral, en beneficio de toda la comunidad universitaria. Años más tarde, en 1989, la dependencia del *Bienestar Universitario* a través de la sección de actividades culturales daría a luz lo que sería la primer agrupación vallenato de representación universitaria. (Consejo Superior Universidad de Cartagena, 2013)¹

Naturalmente, considerada como institución de Educación Superior la Universidad de Cartagena junto a su dependencia del Bienestar Universitario, respaldan lo mencionado en el estatuto constitucional 117 de la Ley 30 de 1992, el cual se pronuncia así:

Las Instituciones de Educación Superior deben adelantar programas de bienestar entendidos como el conjunto de actividades que se orientan al desarrollo físico, psicoafectivo, espiritual y social de los estudiantes, docentes y personal administrativo. (ARTÍCULO 8o. Modifíquese el artículo 117 de la Ley 30 de 1992 Artículo 117).

Lo mencionado en el anterior estatuto sustenta la razón de ser del Bienestar Universitario cuyas funciones son:

¹ Consejo Superior Universidad de Cartagena. (22 de Febrero de 2013).

- 1) Planear, promover, organizar, controlar, hacer seguimiento y evaluar los programas orientados al desarrollo físico, psicológico, socioeconómico, espiritual y social de estudiantes, docentes, administrativos y egresados de la Universidad de Cartagena.
- 2) Promover estudios y/o investigaciones que permitan identificar las necesidades e intereses de la comunidad universitaria y de la comunidad externa para formular estrategias de salud integral pertinentes.
- 3) Elaborar en forma conjunta con los centros a su cargo, el presupuesto anual requerido para la implementación de los diferentes programas.
- 4) Coordinar, supervisar, organizar y evaluar los diferentes procedimientos desarrollados por los centros que integran la Vicerrectoría de Bienestar Universitario.
- 5) Programar, convocar y presidir el Comité de Bienestar de Facultades, Comité de Bienestar de Centros Tutoriales, Comité de Bienestar de Empleados y del Consejo de Bienestar.
- 6) Participar en las reuniones que sobre Bienestar Universitario se programen a nivel de ASCUN, Ministerio de Educación Nacional y los diferentes comités o agrupaciones conformadas a nivel local, regional y nacional.
- 7) Integrar la programación e informe de gestión anual de la Vicerrectoría de Bienestar Universitario para presentarlo ante el Rector de la Universidad de Cartagena.
- 8) Hacer reuniones periódicas con los responsables de Servicios Generales para desarrollar políticas que propendan por las buenas condiciones de las instalaciones, un ambiente apropiado de salud ocupacional y establecer programas para el desarrollo del medio ambiente.
- 9) Desempeñar las demás funciones asignadas por la autoridad competente, de acuerdo con el nivel, la naturaleza y el área de desempeño del empleo.

10) Cumplir con la Constitución Política, la Ley colombiana y las normas institucionales. (Universidad de Cartagena, s.f.)²

Imágen 1: Esquema organizacional del Bienestar Universitario de la Universidad de Cartagena

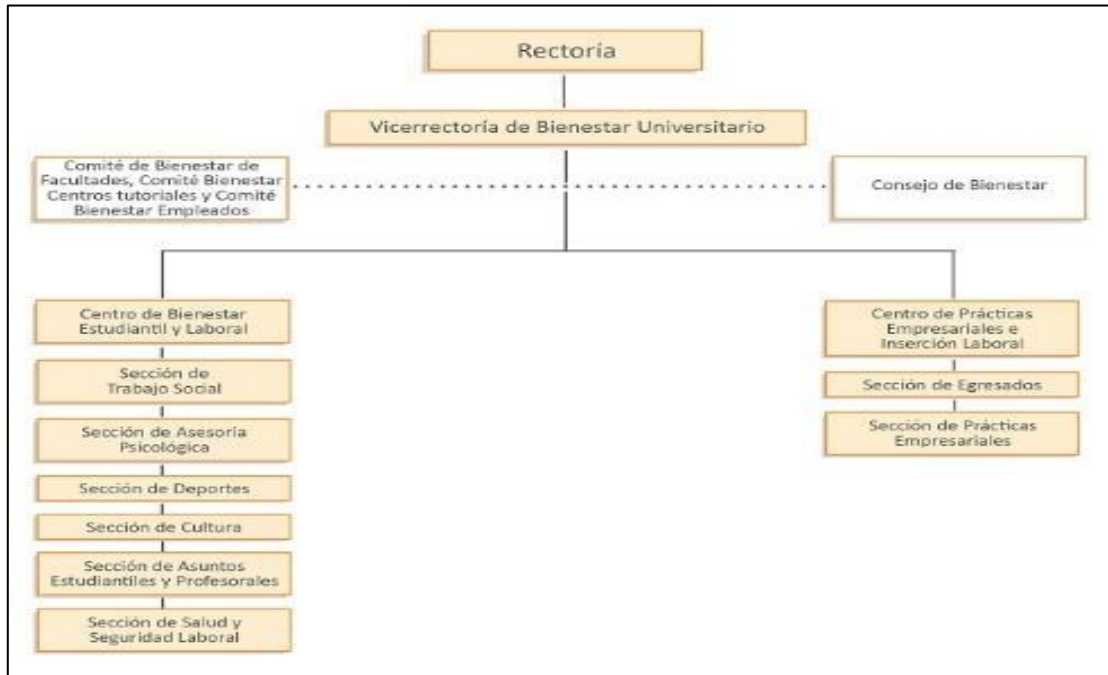


Imagen tomada del boletín estadístico de la Universidad de Cartagena 2016, pág. 23

En este entorno se propicia el surgimientos del *Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena* cuya actividad musical además, le concede generar espacios para la visibilización de la universidad en distintos escenarios a través de intercambios académico-culturales e incorporarse a la sociedad para liderar procesos de transformación sobre la misma involucrando la cultura, evidenciando así los referentes pedagógicos propuestos por la Universidad de Cartagena los cuales se fundamentan en el aprendizaje y en el desarrollo de

² Universidad de Cartagena. (s.f.). *Universidad de Cartagena*. (C. y.-O. Web, Productor) Obtenido de <http://www.unicartagena.edu.co/inicio/transparencia-y-acceso-a-la-Informacion/direccionamiento-estrategico/organigrama/vicerrectorias/vicerrectoria-de-bienestar-universitario>

competencias en las dimensiones profesional, personal, social, científica, política y ciudadana, ejercitados en este caso a través del arte musical.

Actualmente, la institución universitaria es reconocida por su liderazgo y está a la vanguardia de los siglos ya que cuenta con un amplio programa académico entre pregrados y posgrados añadidos desde 1893, acompañados, de manera más reciente, por el *Bienestar Universitario* con sus secciones de cultura, deporte, trabajo social, entre otras. (Consejo Superior Universidad de Cartagena, 2013)

4. EL CONJUNTO VALLENATO DE LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

Este capítulo da cuenta de las circunstancias que originaron el nacimiento del *Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena* y los posteriores procesos que han contribuido en la construcción y consolidación del mismo; cabe mencionar que las conceptualizaciones que a continuación aparecen, están argumentadas desde la experiencia de los integrantes del conjunto musical.

4.1. UN POCO DE HISTORIA

El *Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena* nace en 1989 desde la división del Bienestar Universitario de la Universidad de Cartagena como una propuesta cultural con el propósito de apoyar la formación integral de sus estudiantes y contribuir al desarrollo de la cultura al interior de la universidad.

La iniciativa sobre la conformación de un grupo musical vallenato vino de *Jaime Cuesta Ripoll* quien en ese entonces era el encargo de la dirección del departamento de Bienestar Universitario; él convocó a los estudiantes interesados en hacer parte de la agrupación vallenata, lo cual fue muy bien recibido y desde ese mismo instante se hizo el nombramiento por decisión unánime de los convocados de *Ricardo Pautt*, un estudiante del programa de contaduría pública, como director y coordinador del conjunto musical que para aquel entonces se puso en marcha con aquellos convocados que mostraron conocimientos acerca de la música vallenata y sus dotes como instrumentistas en una concurrida audición.

Como coordinador y director musical, *Ricardo Pautt* se propuso consolidar una agrupación vallenata que llevara este género a distintos escenarios, es así que en 1989 se da inicio a los primeros ensayos del conjunto armados con una caja, una guacharaca, una guitarra, un acordeón y una voz líder.

A pesar de que la agrupación estaba dotada de instrumentos musicales, no se logró encontrar un ejecutante para el acordeón como tampoco para la caja, así que se acudió a reforzar el grupo con un acordeonero y cajero que no pertenecían a la institución, entre ellos se destaca en acordeonero Manuel Vega Vásquez. Su coordinador y director también era la voz líder de la naciente agrupación quien ya venía incursionando en la escena vallenata de Cartagena con la reconocida y fallecida cantante Patricia Terán acompañado por David Arrázola en la guitarra acústica,

Interpretando las obras de los más reconocidos compositores y músicos vallenatos de la época como: *Alejo Durán, Alfredo Gutiérrez, Los Hermanos Zuleta, Jorge Oñate*, entre otros, fueron dándose a conocer al interior de la universidad y poco a poco abriéndose a la ventana exterior representado el nombre de la Universidad de Cartagena en múltiples eventos culturales de la ciudad.

A pocos años de la conformación del grupo, fueron premiados como mejor voz, segundo puesto al mejor acordeonero, mejor cajero, mejor canción inédita y mejor agrupación con la mejor puesta en el escenario en el primer concurso de agrupaciones vallenatas organizada por la *Red Universitaria de Colombia* realizado en la Universidad Libre de Barranquilla.

De Ricardo Pautt surge tiempo después la idea de realizar el primer festival vallenato de *Canciones Inéditas y Piquería* al interior de la Universidad; festival que respaldó el poeta y periodista *Jorge García Usta* quien para esos años trabajara en la universidad de Cartagena en la división de Bienestar Universitario como comunicador.

Imágen 2: Certificación de participación en el primer concurso de música vallenata de Cartagena.



Archivo personal de Ricardo Pautt.

Apoyado por el grupo vallenato este festival toma un auge a grandes escalas y logran descubrir al interior de la universidad talentosos compositores y verseadores que se llegaron a enfrentarse con importantes figuras de la composición y el verso de la región, ya que el concurso terminó por abrir su convocatoria a nivel regional. Las directivas de la universidad y los esfuerzos de los fundadores reunieron en el claustro San Agustín a varios artistas de la música vallenata como invitados, entre ellos se nombra a *Camilo Namem, Leandro Díaz, Alfredo Gutiérrez, Emiliano Zuleta, Tomas Darío Gutiérrez, Nafer Duran, Los Hermanos Zuleta, Marciano Martínez, Julio Cárdenas*, entre otros, logrando posicionarse como el evento de mayor asistencia en toda la universidad y capturando la mirada y el apoyo de la sociedad de autores y compositores *SAYCO* para sus siguientes versiones.

Imágen 3: Artículo sobre el Festival de la Canción Inédita y Piquería.



Imagen tomada del periódico el Universal sección Sociales pág. 2C, 19 de octubre de 2005.

Hacia 1995 la agrupación ya se había fortalecido. Es entonces cuando a través de la *Universidad Internacional De Andalucía*, España, fueron invitados a los cursos de verano en la sede de la Rábida con el propósito de llevar la propuesta musical a este espacio académico dentro de los cursos de verano donde además de interpretar canciones vallenatas, compartieron charlas ante asistentes a los cursos de verano sobre las raíces, características e historia de la música vallenata. Una experiencia alrededor de las poblaciones de la costa

Imágen 4: Flyer en sobre la actuación del grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.

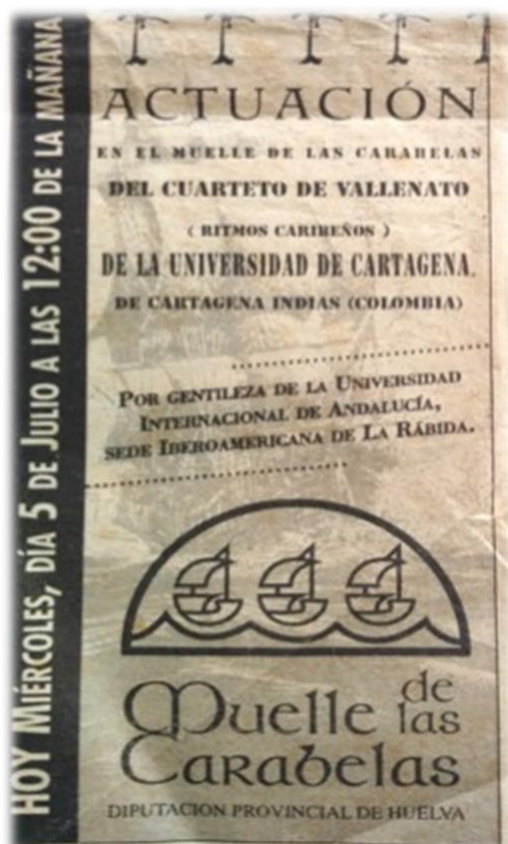


Foto: Tomada del periódico Huelva de España sección Información pág.11, viernes 7 de julio de 1995.

Andalucía como Cádiz, Sevilla, Masagon, Punta Umbria, San Roque Huelva y Palos de la Frontera al son de caja, guacharaca, acordeón, guitarra electroacústica y voz. Indudablemente es uno de los acontecimientos más importantes en la historia de la agrupación, ya que les permitió llegar a un país extranjero con música de la región y palpar de manera directa la acogida de ésta en otras partes del mundo. Es tan exitosa y acertada la representación del conjunto en esa primera ocasión que, al año siguiente, fueron invitados por segunda vez, en esta oportunidad al evento estudiantil del *Salón Internacional del Estudiante (SIE)*.

Imágen 5: Artículo sobre visita del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena a la Universidad Internacional de Andalucía.



Foto: Tomada del periódico Huelva La Voz de España sección Capital, miércoles 5 de julio de 1995.

Alrededor del año 2002 la agrupación hizo parte de una gira musical en el departamento del Valle del Cauca bajo la organización de la Alcaldía de Cali lo cual les concedió la oportunidad de alternar con otros artistas vallenatos reconocidos como Miguel Morales y el Pollito Herrera, Las Musas del Vallenato, Otto Serge y Rafael Ricardo.

Ya entrados en los años 2004 y 2005 el conjunto aún no contaba con un acordeonero y es así que Ricardo Pautt asume el papel de mediador ante el rector de ese momento, el señor Germán Sierra, para solicitar la vinculación de Alejandro Martínez como parte del cuerpo de trabajadores empleados de la Universidad de Cartagena y poder así contar con la presencia de Alejo como acordeonero en la agrupación. Durante su labor como mensajero de rectoría Alejandro se ganó el aprecio de Sierra al encontrar en él, el mismo gusto y pasión por la música vallenata y admiración por las cualidades interpretativas de Alejo. De ese gran apoyo y soporte de parte del rector hacia el grupo, se concretaron de la misma manera otros ingresos como los de Hernán Hernández, Ezequiel Buelvas Vega y Evelio Márquez, reconocido guitarrista acústico, cantor y representante del sector de trabajadores de la institución. Cuenta Ricardo Pautt, que de esa buena relación entre el grupo y la rectoría incluso queda una composición de Sierra titulada “Mi morenita adorada”, cuyos arreglos musicales estuvieron a cargo de Evelio. Posteriormente Alejandro, Hernán, Ezequiel y Evelio se incorporaron a la Universidad de Cartagena como estudiantes en distintas disciplinas cursando los requisitos formales necesarios.

A partir 2009 y aproximadamente durante dos años con la llegada de las nuevas audiciones, vienen a integrar el grupo: *César David Beleño Vega, Nelson Andrés Ariza Castrillo, José Aguas Dorado, Omar Orozco Jiménez, Rafael de Jesús Rúa Bossa, Edgar Alfredo Vásquez Paternina, Alfonso de Jesús Gómez Castro, Camilo Andrés Orozco Paternina, Kevin Olier, Ángel Eduardo de la Rosa Pérez, Alfredo José de la Esperilla Angulo, Gustavo Adolfo Arrieta y Hernán Hernández*. Esta nueva generación acude a la convocatoria musical desde distintas disciplinas como: Comunicación Social, Administración Industrial, Contaduría Pública y Derecho. También cuentan con la

participación de algunos miembros del plantel administrativo de la institución. Dicha conformación posee una especial característica en cuanto que la totalidad de los músicos ha experimentado el campo artístico-musical y en su gran número, cuentan con algún tipo de formación musical.

Actualmente, el Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena en su formato musical se encuentra conformado por tres grandes bloques de instrumentos: el bloque armónico integrado por el acordeón, teclado, guitarra electroacústica y bajo eléctrico; el bloque rítmico constituido por la caja, guacharaca, congas, timbales y batería, y la sección vocal conformada por una voz líder y por una o dos coristas; eventualmente se considera la inclusión de un instrumento melódico solista como trompeta, clarinete o saxofón lo cual corresponde en un principio a la labor del bombardino en el formato musical vallenato.

Su repertorio se conforma, en su mayoría, con canciones vallenatas en los aires de merengue, paseo y paseo rápido; entre éstas, composiciones como: Manguito Biche de la autoría de *Edilberto Daza*, Déjala del compositor *Juancho Rois*, Matildelina de *Leandro Díaz*, y muchas otras, las cuales son interpretadas en diferentes escenarios como festivales, concursos, presentaciones institucionales, conciertos y parrandas.

Esta reunión artística se destaca por su propuesta en los arreglos musicales y adaptaciones que realizan inspirados en las versiones originales de las canciones que conforman su repertorio, logrando con esta iniciativa consolidarse como uno de los principales grupos universitarios de música vallenata en la región, ganadora de numerosos premios y reconocimientos en los festivales organizados por Asociación Colombiana de Universidades (ASCUN); actualmente la agrupación continua fortaleciendo y perfeccionando sus técnicas musicales, ensambles y performances.

4.2.VIVENCIAS

El apartado emotivo. Parte del contra relato del relato, es decir, de la paráfrasis de lo contado por algunos de los integrantes más antiguos y partícipes en la que narran aquellas vivencias inherentes a la vida misma pero entrelazadas por el vallenato. Todo este escrito a partir de las concepciones referentes a la autoimagen, al reconocimiento del yo, y a las dinámicas o escalas relacionales del grupo, consideradas en la estructura de los ejes de sistematización en la categoría socio-afectiva.

RELATOS

El ingreso.

César Beleño, quien desde pequeño mostró su pasión por la música, solía cantar en cualquier evento durante de su etapa escolar; una vez graduado como bachiller, se inscribió en la Universidad de Cartagena para formarse como comunicador social, pero mientras cursaba el segundo semestre, supo, por cuenta de Omar Orozco, sobre la convocatoria para integrar el grupo vallenato de la universidad. Omar, que para ese entonces era uno de los corista del conjunto, seguro del talento de su amigo César, lo convenció diciéndole: “quiero que tú te presentes, tú tienes las cualidades y tú pasas” (Beleño, 2017); César, aunque un poco tímido, pero ante la insistencia de su colega y amigo de infancia, no dudó en lanzarse a audicionar para el grupo con la canción Orgullosa, éxito vallenato que interpretaran los Hermanos Zuleta en el año 1995 y de la autoría del compositor Fabián Corrales; acompañado por su camarada Omar en la guitarra acústica. La primera prueba fue exitosa.

Pasado el primer filtro, César fue citado por Ricardo Pautt a una segunda audición definitiva, pero esta vez “con todos los juguetes” (Beleño, 2017), es decir, con todo el grupo vallenato completo. Ese día César le apostó a la canción que hicieran reconocida Los Betos en el año 1993, Lluvia de Mujeres, con el propósito de asegurarse un lugar dentro del conjunto. Al terminar, César no estuvo conforme, pues pensó que no había sido su mejor

presentación, y que a lo mejor no se había destacado; cuando se machaba, todo triste y cabizbajo, con la esperanza de cantar con el grupo perdida, a lejos escuchó: “Beleño, Beleño” (Beleño, 2017), era Ricardo, quien no acostumbraba comunicar el veredicto delante de todos los aspirantes, pero convencido del potencial de César, ya no tenía sentido demorarse en decirle a él, que era el nuevo cantante de la agrupación.

La Primera Vez

Dice el viejo adagio que nadie es profeta en su tierra, pero ese día el grupo vallenato era el más esperado por los estudiantes del primer semestre en la primiparada, eran los encargados de armar la parranda a punta de vallenato. Detrás del escenario estaba César, hecho un manojito de nervios y con ganas de salir huyendo pues lo que los demás no sabían era que aquella sería la primera vez que cantaba con el grupo y en un evento de semejante magnitud; tan precisa fue la llamada de su padre que con palabras de aliento lo confrontaba: “hijo vamos, si pa’ eso estas ahí, ¿Cuál es el miedo?” (Beleño, 2017) , ésto, más el aplauso del público que ya le avisaba acerca de su gran entrada, lo motivó para saltar a la tarima, y con la seguridad se haber cantado “Orgullosa” al derecho y al revés, tomó el micrófono y a viva voz le preguntó a la primiparada: “¿Dónde están las todas las mujeres orgullosas esta noche?” ... (Beleño, 2017); no tardó en escuchar el abucheo de la nueva camada recordándole entre burlas que tan sólo eran las tres de la tarde, que aún estaban a pleno sol; sin más demora César le hace seña al acordeonero para empezar a tocar y ahí mismo el público comienza a corear; bastó ese coro para que sus miedos lo abandonaran y se alegrara con el aplauso de la gente, ésta y todas las veces que eso de cantar se le diese.

El Pánico Escénico

En aquel entonces, fue la ocasión del Festival Regional Vallenato, organizado por la Red de Bienestar Universitario. Ese día la gran responsabilidad de hacer sonar las líricas de los aires de paseo, merengue, puya y son, recaía sobre la voz de Jacobo Fonseca. Cuenta Ricardo que estaban más que afincados y eran el grupo a vencer. Llegaban con la seguridad de ya haber ganado el inmediatamente anterior festival local y todo transcurría en total

quietud, cuando a pocas horas del gran certamen, Jacobo abrazado a sus incontrolables nervios renunció a subirse a la tarima convencido de que no sería capaz de recordar las letras. ¡Vaya conmoción la de todos! que gran angustia y enojo los cobijó. Ricardo, el coordinador, ansioso y expectante porque entre los jurados se encontraba Nafer Durán, compositor y acordeonero de música vallenata y además hermano del fallecido rey vallenato Alejandro Durán, no le quedó otra opción que fungir como el nuevo cantante, y apelar a la normatividad del concurso para solicitar su inclusión dentro del conjunto como ejecutante y en un rápido repaso ceñirse de su mundología vallenata, tan precisa y acertada, que después de la tocada, el segundo puesto en el pódium les otorgaran.

La Incredulidad

A finales de los 90's, la versión típica del conjunto: caja, guitarra, guacharaca, acordeón y cantor, en ese entonces ejecutada por *David Arrázola, Edgar Valle, Omar Valle, Leonidas Álvarez, Javier Acuña, Ricardo Pautt*, fueron invitados por una reconocida universidad española para participar de un importante evento académico cultural. Ante lo significativo del compromiso adquirido, Ricardo no demoró en comunicarle al resto de la agrupación sobre la premura de gestionar documentos como el pasaporte y demás, necesarios para el viaje; Javier, el acordeonero, dudando de la veracidad de la posibilidad de concretar la llegada del grupo hasta el otro continente y pensando que tal vez eso “era una mamadera de gallo” (Pautt, Entrevista # 1, 2016), hizo caso omiso a las veces que se le insistía acerca de tramitar la documentación. A una semana del viaje a España, todo estaba listo para viajar, todo, excepto Javier porque no hubo poder humano que le hiciera creer que el viaje era cierto. Incluso a pocas horas del viaje cuando ya olía a España, Ricardo y Javier corrían por Cartagena de un lado al otro en un intento de acelerar tal diligencia que tardaba varios días. Cualquier esfuerzo por enmendar la situación fue insuficiente, Javier Acuña no viajó, en España estuvo ausente.

La Desilusión

En el año 2016, en la Universidad de Córdoba en la ciudad de Montería, se realizó una nueva versión del festival regional de vallenato universitario para lo cual la agrupación se había preparado arduamente como lo hace para cada uno de estos eventos. La popularidad del conjunto vallenato de la Universidad de Cartagena propia por los numerosos triunfos en los certámenes locales y regionales, también les mereció esa noche el reconocimiento de otras agrupaciones concursantes, quienes luego de escucharlos durante su intervención los elogiaron y se corría la voz que los daba por ganadores, se decía que eran unos “bárbaros” (Hernández H. , 2017).

Hernán, uno de los percusionistas de la agrupación, asegura que aún no se daban como ganadores, pero sí convencidos de que alguno de los premios sería para ellos. Era tanta la emoción y la certeza del haber hecho una excelente presentación que, llegado el momento del veredicto, Hernán no pudo ocultar su gran tristeza cuando se dieron cuenta de que no habían quedado “ni de cuartos” (Hernández H. , 2017) , que no se habían ganado ni el trofeo al “mejor ayudante” (Hernández H. , 2017); así que, decepcionados y desilusionados, sin más remedio que empacar y pa´ la casa a practicar.

El Primer Botellazo

Una de sus giras como grupo vallenato universitario, los llevó a la ciudad de Cali junto a otros representantes reconocidos en el mercado del género, entre ellos Miguel Morales y El Pollito Herrera, Las Musas del Vallenato, Otto Serge y Rafael Ricardo; el itinerario musical apenas les permitió algo de tiempo para hablarse entre los desplazamientos de una presentación a la otra, hasta verse recompensados en los momentos de descanso y aprovechando la ocasión para jugar partidos de fútbol o cualquier otra excusa que sugiriera integración.

En pocos días llegó el turno para presentarse en el municipio de Palmira, ese día el público esperaba con ansias ver en tarima a Miguel Morales y al Pollito Herrera, y también al grupo vallenato de la Universidad de Cartagena.

“La gente estaba esperando, llovía y el estadio lleno hasta las tetas” (Pautt, Entrevista # 1, 2016). Ante la demora de la aparición de Miguel Morales y el Pollito, los apasionados espectadores empezaron a reclamar lo prometido, pero lo que ellos desconocían es que tras bambalinas se buscaba la fórmula para decirles que Miguel Morales no estaría en tarima, debido a una afección en su voz. Para calmar los ánimos, el grupo vallenato de la universidad subió a tocar, pero en cuanto el público notó que no era Miguel quien cantaba, le propinaron a Ricardo el primer botellazo; ágilmente logró amortiguar el golpetazo con su brazo y en medio del desafortunado hecho apaciguar al enfurecido público tras un cordial diálogo y una dosis de tres canciones vallenatas. A la cuarta, se subió el Pollito Herrera y también empezó a tocar con el grupo, y convencidos de tener ya a los oyentes el en bolsillo, tomó el micrófono y le dijo: “...yo estoy aquí complaciéndolos porque mi compadre Miguel Morales no va a poder salir...” (Pautt, Entrevista # 1, 2016); palabras suficientes para que el tumulto de gente enfureciera nuevamente, les lanzara de todo, los hiciera bajar de la tarima y sin más opción: a correr despavoridos.

Cada uno de estos relatos permite una reflexión desde lo afectivo, musical y social. Eventualidades como las anteriores son una breve exposición de las situaciones o circunstancias inmersas en un contexto movido por pasiones e intereses alrededor de una manifestación musical y cultural. Cada escenario testigo de su hacer musical, les acompaña de impensables estados en donde se pone en juego la vehemencia por el oficio, pero también el carácter y templanza de la naturaleza humana. Aquellos acontecimientos que desatan sus emociones, permanecen en la memoria para atestiguar el camino que los ha encontrado con la música vallenata, que hasta el día de hoy no los ha rechazado, y que más bien, ha sido el paraje donde reposar su inspiración.

La presencia de estos protagonistas de la agrupación vallenata en el contexto cultural, los constituye como sujetos de cultura al compartir esta práctica clave en la definición de la identidad. Ese espíritu colectivo los hace portadores una visión específica de su contexto dentro de la multiplicidad de expresiones artísticas volviendo una mirada positiva a las

prácticas artística de su entorno, como lo es la música vallenata, y promover así la igualdad de condiciones ante un imaginario aún muy sólido sobre la superioridad de las culturas occidentales. Según la UNESCO:

Cuando una persona en fase de aprendizaje entra en contacto con procesos artísticos y recibe una enseñanza que incorpora elementos de su propia cultura, esto estimula su creatividad, su iniciativa, su imaginación, su inteligencia emocional y, además, le dota de una orientación moral (es decir, de la capacidad de reflexionar críticamente), de la conciencia de su propia autonomía y de la libertad de acción y pensamiento. UNESCO en (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016)

Dentro de las consideraciones socio-afectivas, experiencias como la desilusión de Hernán o el pánico escénico de César y Jacobo, o la respuesta airada de un público sugieren que los integrantes de la agrupación en cuestión aprenden en el hacer artístico habilidades para gestionar de manera adecuada sus emociones de modo que una mirada introspectiva sea oportuna a la hora de relacionarse consigo mismo y el entorno. A esto hacen referencia Oriola & Gustems (2015) como el conjunto de competencias emocionales³ adquiridas desde la actividad musical:

- Competencias sobre la conciencia emocional: Capacidad para percibir y etiquetar las emociones propias y las emociones de los demás, incluyendo la habilidad para captar el clima emocional de un contexto determinado.
- Competencias sobre la regulación emocional: Utilización adecuada de las emociones, lo que supone establecer una buena interconexión entre emoción, cognición y

3 «Competencias emocionales: el conjunto de conocimientos, capacidades, habilidades y actitudes necesarias para comprender, expresar y regular de forma apropiada los fenómenos emocionales» (Bisquerra, 2003, p. 21).

comportamiento; buenas estrategias de afrontamiento; capacidad para autogenerarse emociones positivas.

- Competencias sobre la autonomía emocional: Relacionadas con la autogestión, entre las que encontramos la autoestima, la actitud positiva ante la vida, la responsabilidad, la capacidad para analizar críticamente las normas sociales, la capacidad para buscar ayuda y recursos, así como la autoeficacia emocional.

Éstas hacen referencia a asuntos de índole personal e individual, pero claramente encaminadas hacia un bien colectivo:

- Competencias de índole social: Capacidad para mantener buenas relaciones interpersonales, lo cual implica tener habilidades sociales, comunicarse de forma efectiva, mostrar respeto, asertividad.
- Competencias para la vida y bienestar: Capacidad para adoptar comportamientos apropiados y responsables con el objetivo de afrontar satisfactoriamente los desafíos diarios de la vida, ya sean privados, profesionales o sociales, así como las situaciones excepcionales con las cuales nos vamos tropezando. Nos permiten organizar nuestra vida de forma sana y equilibrada, facilitándonos experiencias de satisfacción o bienestar.

De otro lado, dentro de la cotidianidad del conjunto vallenato de la universidad de Cartagena también se evidencian aspectos relacionados con la formación integral y la construcción de valores humanos. Según Rodríguez (2012) “en el aspecto relativo al crecimiento personal [la música] desarrolla el sentido de la justicia, promueve la libertad, alivia el temor y la timidez, canaliza la agresión, desarrolla voluntad y autocontrol, enseña a delimitar libertades y a tomar decisiones, ofrece una visión del mundo y canaliza el logro de metas”. En este sentido, aspectos como los mencionados y otros como la responsabilidad, la perseverancia, la disciplina y la tolerancia, son ineludibles en la continuidad de un clima

favorable para la práctica en donde los errores sean asumidos con disposición para superarlos, donde se fomente el respeto dentro de los miembros del grupo, pero también por las agrupaciones colegas, donde las aportaciones sean constructivas y se destaquen las fortalezas individuales y colectivas, y en donde la organización y planificación de su quehacer les permita obtener los mejores resultados.

También existen otros aprendizajes musicales intrínsecos en las mismas vivencias diarias de la práctica. Por ejemplo: (a) el reconocimiento de autores y/o de la procedencia de la composición, apreciando así la creación artística; (b) la posibilidad de interpretar diferentes ritmos o aires vallenatos los acerca a la realidad del contexto en el que se desenvuelve la música vallenata; (c) la posibilidad de recrear las obras incita a la improvisación o creación musical espontánea.

4.3. EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE EN EL CONJUNTO VALLENATO DE LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA.

El Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena, desde sus inicios hasta las generaciones más recientes, ha fundamentado el ejercicio de su práctica en la interpretación de música vallenata en los aires paseo, merengue, puya y son. El arribo de los músicos al conjunto desde distintos escenarios musicales, ha sido un elemento facilitador en la conformación y consolidación del conjunto puesto que pone de manifiesto el conocimiento en el área musical, la noción o el dominio en la ejecución de un instrumento musical y las conceptualizaciones conformadas de manera empírica, autodidactas o formales, nutridas además con sus experiencias en la puesta en escena musical.

Este apartado concentra su mirada en el análisis y descripción de los momentos y componentes que yerguen los preceptos musicales y pedagógicos del conjunto vallenato de la universidad de Cartagena en relación con los elementos que intervienen en la Práctica (subcategoría de análisis), con la intención caracterizar el proceso enseñanza aprendizaje musical en el Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena, y reflexionar sobre el modo

en el que éstos aspectos se vinculan con otros factores de carácter social y administrativo, valiéndose de las estrategias y herramientas creadas para la revisión de la experiencia.

4.3.1. El proceso de enseñanza-aprendizaje del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena. LA GUATACA

El proceso de enseñanza y aprendizaje musical del grupo vallenato de la universidad de Cartagena que describe este apartado, tiene su cimiento en la popular “Guataca”⁴, ésta, dentro del código verbal del lenguaje musical empleado por los integrantes del conjunto, se trata de un proceso auditivo que hace referencia a la inmediatez de los resultados musicales obtenidos desde la percepción auditiva, frente a la necesidad de aprender nuevos repertorios, a partir de la escucha de grabaciones seleccionadas. La “Guataca” a simple vista podría tratarse de un acontecimiento musical desprovisto de preparación alguna, o parecer que no es indispensable la cognición acerca del arte de los sonidos, pero más allá de hacerlo de “guataca” o hacerlo “de una”, tal y como expresan los miembros del grupo, resulta que existen saberes que para ellos han sido principalmente adquiridos desde su experiencia, que los han formado en la misma acción y otros, que de manera un poco más convencional han sido aprendidos en la academia o en la trasmisión oral, los cuales dan forma, dan una estructura a su pensamiento musical y que los capacita con herramientas para reconocer y diferenciar el universo de las lógicas que se manejan en la interpretación de la música vallenata, proporcionadas no sólo porque se comparte una cultural común, sino por la afectividad hacia una música que está constantemente en sus oídos y que los atrae y la analizan para reproducirla. Esa formación musical adquirida tal vez no se presenta con las mismas características de un proceso formal en educación musical, pues recuérdese que los músicos del conjunto, son profesionales de otras áreas que hallan en la conformación del colectivo, una práctica donde sus conocimientos musicales son legítimos y que a

⁴ *Guataca*: es el término utilizado por los músicos del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena para referirse al acto de extraer las partes musicales de una canción vallenata de forma inmediata, en el acto, haciendo uso de sus habilidades auditivas y competencias auditivas. También en un término común para referirse a la inmediatez.

continuación se pretenden describir desde la categoría de aprendizaje y enseñanza para explicitar la riqueza del proceso de formación que rodea la actividad artística del conjunto vallenato de la universidad de Cartagena. En este sentido es lo que Vigotsky denominaría el saber previo, relacionado con la interacción social, en el que cada uno aporta desde sus saberes y hace un reconocimiento desde lo que ha aprendido a lo largo de su vida. Es el momento que se emerge desde lo sensorial.

Esto es un preámbulo que consolida lo que llamamos Guataca. No se trata de un simple proceso ligero inmerso en el mismo término sino de uno complejo que atraviesa el conocimiento desde lo sensorial, en lo cual Vigotsky cobra un valor importante puesto que el aprendizaje se da con la participación de otros. En este sentido parece pertinente hablar de la propuesta acerca de la *pedagogía dialogante* contemplada por Julián de Zubiría (2010) en su libro “Los Modelos Pedagógicos”, la cual contempla dentro de sus principios el reconocimiento del papel activo de los aprendices y de los mediadores que intervienen en el proceso de aprendizaje, la igualdad del conocer frente al hacer y al ser (cognitivo, praxis, afectivo), y el contexto. Por ejemplo, en el grupo vallenato de la universidad de Cartagena antes de acudir a estrategias de ensamble como los ensayos grupales, se realizan *talleres* precisamente como un espacio donde los saberes se comparten de manera dialéctica y se consolidan o se construyen acepciones en conjunto. Tales acepciones construidas a través del diálogo pedagógico cumplen, por ejemplo, con el propósito praxiológico dialogante cuando los integrantes del conjunto las aplican en otros contextos como lo es el caso de César Beleño y Rafael Rúa, Alejandro Martínez y Jacobo Fonseca, quienes han sido parejas artísticas vallenatas en la ciudad de Cartagena luego de su paso el grupo vallenato en la universidad de Cartagena. De otro lado, sobre el principio valorativo o afectivo relacionados con aspectos éticos, morales y de sociabilidad, es posible mencionar como ejemplo el compromiso personal y con el grupo cuando se presentan inconsistencias en el traslado o movilidad hacia los lugares de los eventos y sus integrantes aportan de sus recursos personales para cumplir con sus presentaciones.

4.3.2. El Proceso Auditivo.

El proceso auditivo dentro de la agrupación en cuestión, hace mención a la captación de las imágenes sonoras contenidas en un medio electrónico (grabación), para luego del análisis perceptual, aprender el repertorio haciendo una copia sonora de los patrones musicales en su instrumento y tomar parte dentro del ensamble.

Seguidamente, se describe dicho proceso, que a grandes rasgos parte de la mera percepción del estímulo sonoro por los sentido, luego se procura que el incentivo quede fijado a nivel sensorial para luego adentrarse en la comparación y relación de la información presente con la que ya se posee y realizar así juicios de valor.

Un primer aspecto común en sus procesos auditivos, consiste en la percepción ligera de las obras musicales vallenatas y que posiblemente han de incorporarse al repertorio. Este aspecto ligero de la percepción hace referencia a la recepción pasiva de las canciones, es decir, que las perciben sin acudir a los prejuicios o conceptualizaciones de carácter teórico sobre el evento musical, en otras palabras, es hacer efectiva la función auricular de Oír. (Willems, 2001). Sin embargo, Chávez (1964) proporciona una visión más amplia e importante al considerar tal pasividad en el oyente sólo en tanto que posee la facultad para crear durante la escucha, pero totalmente activa en tanto a sus necesidades de expresión y gozo al ver sus gustos y emociones reflejadas en el otro.

Esta facultad sensorial no sólo se cumple en razón de que el órgano del oído esté fisiológicamente (oído interno, oídos medio, oído externo)⁵ en buenas condiciones (Flix,

⁵ “-**El oído externo** comprende el pabellón auricular u oreja y el conducto auditivo externo. El pabellón auricular tiene la misión de concentrar las ondas sonoras y llevarlas hasta el conducto auditivo externo.

-**El oído medio** o caja del tímpano es una cavidad de pequeño tamaño que está llena de aire. Su pared externa la constituye la membrana timpánica, que lo separa del oído externo. La membrana timpánica vibra al entrar en contacto con las ondas sonoras. Sus vibraciones son recogidas por tres huesecillos, llamados martillo, yunque y estribo que actúan a modo de palanca. El sonido se transmite luego a la ventana oval, situada en el oído medio y de aquí pasa al oído interno. En el oído medio se abre también la trompa de Eustaquio, que está en comunicación con la zona de la faringe y tiene la misión de mantener la presión aérea de la caja timpánica al mismo nivel que el que existe en la atmosfera.

2008), sino que además la música que oyen está determinada por un contexto común que pone en juego las dinámicas entre el gusto musical personal, el gusto musical de un público, la oferta de los medios radiales y la necesidad de actualizar o ampliar su repertorio como agrupación musical, o como lo menciona su coordinador Ricardo Pautt: "... porque es una canción que está sonando... que está en la radio, que está de moda" (Pautt, Entrevista #2, 2017).

Resulta que los integrantes constantemente están oyendo y experimentando el llamado al exterior de la música vallenata porque hace parte de su cotidianidad, porque deben nutrirse de nuevos repertorios, porque hace parte de la programación de las emisoras locales, porque tienen un público seguidor del género, pero sobre todo porque les gusta y encuentran identificación en él. Oyeron los clásicos en la voz de Diomedes Díaz, oyeron los nuevos cantados por Dangond, oyeron los tradicionales y oyeron las nuevas fusiones. Todas esas sugerencias al oír, dejan como resultado la selección de unas composiciones que a continuación ya no sólo serán oídas, sino escuchadas con atención.

El siguiente aspecto del proceso auditivo que surge dentro de la enseñanza y aprendizaje musical del grupo consiste en la *escucha*. Una concepción alusiva al ámbito musical la enuncia Conxa Trallero al definir la escucha como: la facultad para seleccionar la información sonora que se desea percibir de manera clara y ordenada. (Flix, 2008).

Atendiendo a esta definición, cada uno de los músicos del conjunto en su tiempo personal de estudio centra especial atención en la audición del rol instrumentista que le corresponde y concentra la agudeza de su oído en analizar y filtrar las impresiones sonoras. Como la escucha en este sentido se efectúa por razones concernientes a la categoría técnico-musical, de momento no es posible afirmar si el carácter expresivo o la esfera de la afectividad como lo plantea Copland y Willems, se hacen presente mientras los vocalistas

-El oído interno está alojado en una serie de cavidades irregulares excavadas en el hueso temporal, que reciben el nombre de laberinto óseo; en su interior se encuentra el laberinto membranoso. Entre el laberinto óseo y el membranoso hay un líquido claro y transparente, llamado perilinfa, y en el interior del laberinto membranoso hay otro líquido que recibe el nombre de endolinfa."

instrumentistas están comprometidos en priorizar un mensaje sonoro sobre otro. Para ello se recurre a una afirmación al respecto dada por uno de los acordeoneros del grupo, Rafael Rúa:

Rafael: el proceso básicamente era interiorizar la canción y cada uno dependiendo de su instrumento hacia su proceso de estudio. Por ejemplo, en el caso de la armonía todo el mundo tenía que saberse la estructura armónica de la canción y aprenderse su parte, su instrumento. Por ejemplo, yo sacaba la melodía que es lo que hace el acordeón, pero también estaba atento a la armonía, a cómo iba el bajo acompañando, el piano y la guitarra, y también me aprendía los corte...Pero el proceso básicamente era escuchar, escuchar y escuchar hasta tener interiorizada la letra, la estructura de la canción y después empezar a sacar la canción en el instrumento guiados por la canción [el audio], y después el proceso era hacerla sin esa guía, es decir, completamente interiorizada.

Básicamente escuchábamos era la estructura de la canción, lo que hace el instrumento que le corresponde a uno, y lo que hace el bloque, porque si tu tocas armonía también te aprendes todo lo que hace la percusión. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

El último aspecto del proceso auditivo tiene que ver estrictamente con la dimensión musical:

Además del sonido deleitoso musical y el sentimiento expresivo por ella emitido, la música existe verdaderamente en cuanto las notas mismas y su manipulación.

(Copland, 1994)

Esta instancia es la escucha inteligente, es el punto de la comprensión (Willems, 2001), y para acceder a este nivel no basta con juicios de valor superficiales como decir que

la música le parece fea o chévere, o que le gusta porque su ritmo es pegajoso. En la audición inteligente se alcanza un entendimiento de la obra como resultado de la comparación y asociación de los parámetros técnicos y musicales que ya se poseen, con los que presenta el actual evento sonoro. En este sentido, el músico profesional es capaz de oír conscientemente las melodías, los ritmos, las armonías, es decir, que se hace imperativo conocer los principios formales de la música. (Copland, 1994)

Para este momento, al cual en realidad no se llega de manera tan fragmentada como lo describe este apartado, sino que se realiza en aras de la descripción del proceso auditivo, los jóvenes del conjunto vallenato tanto vocales como instrumentistas categorizan la pieza vallenata para efectos de su análisis según: el aire vallenato a interpretar, los patrones rítmicos propuestos, la secuencia armónica sobre la cual se constituye la pieza, la forma musical, los acontecimientos melódicos, la lírica o los arreglos vocales, como también los elementos de expresión y dinámica musical, aunque no necesariamente aparezcan en este orden jerárquico.

Los percusionistas se encargan de lo que musicalmente le ocurre a esta sección, es decir, qué patrón rítmico propio le compete según el aire vallenato a interpretar, o del momento en el que éstos son continuos o si realizan un corte musical, si ganan velocidad o si la pierden, si técnicamente es conveniente alternar el golpe de la mano derecha con el de la izquierda o si es más apropiado repetir el golpe en la misma; los de la armonía se centran en asuntos de la tonalidad, de las escalas sobre las que se construyen las melodías, de las progresiones armónicas, es decir, un análisis musical más global de la obra; los vocalistas reconocen el texto de la canción, la melodía reconocible de la voz, y a las armonías vocales; procuran comprender el sentimiento del compositor, del interprete o de materializar los propios. Así mismo procuran entender los ambientes, esto es, las dinámicas musicales y articulaciones concernientes a su rol como parte del ensamble. Fundamentalmente, este paso consiste en aplicar los conceptos formales que se tienen de la música, al análisis de la audición. Esta discriminación es arbitraria pues cada uno posee un grado de conceptualización diferente y bien podrían ocuparse de todos los planos sonoros. Esto no quiere decir que los músicos actúan por separado, por el contrario, entre ellos se apoyan desde

sus distintos saberes y responsabilidades; el grupo no los separa, por el contrario, el grupo los une, por ello lo rítmico no se comprendería sin la ayuda de lo melódico, ni la melodía sin lo armónico, y así sucesivamente:

Rafael: básicamente escuchábamos era la estructura de la canción, lo que hace el instrumento que le corresponde a uno y lo que hace el bloque, porque si tu tocas armonía también te aprendes todo lo que hace la percusión. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

4.3.3. Imitación, Memoria Musical, Autonomía y Liderazgo

Al proceso auditivo, se le suman otros aspectos como los que enuncia el título de este segmento como competencias y habilidades complementarias durante el proceso de aprendizaje y enseñanza. A continuación, se explicita el papel de éstas dentro de las dinámicas del grupo vallenato de la universidad de Cartagena en relación con el con ejercicio auditivo.

El logro de los tres aspectos del proceso de audición mencionado: *oír, escuchar y comprender*, convierte a éste en acción en la medida en que hace posible la reproducción del evento sonoro sobre un instrumento. A partir de la *imitación*, los patrones musicales son copiados en la ejecución instrumental, aplicando los parámetros técnicos y musicales analizados durante la audición. Conxa Trallero Flix en su escrito: “El Oído Musical” hace referencia a la consecuencia del alcance de un buen proceso auditivo:

Gracias a ésta conciencia se puede registrar, memorizar, reproducir y como consecuencia imitar.

(Flix, 2008).

La imitación es según La Real Academia (1992): “Ejecutar algo a semejanza de otra cosa o hacer o esforzarse por hacer algo los mismo que otro o según el estilo de otro”. Retomando la afirmación Conxa Trallero, se sugiere una forma de aprendizaje a través de la *imitación*, lo cual, según Shapiro, sucede cuando los músicos del conjunto proceden a “sacar” las partes de su instrumento, ya sea de manera individual en su tiempo personal de estudio o

de manera colectiva cuando se reúnen en los ensayos (Shapiro, 2009). Un ejemplo claro dentro del grupo, sucede durante los ensayos:

Kevin: por ejemplo, había alguien que hacía un corte, entonces el proceso repetitivo era: muchachos miren yo hice este arreglo, y lo ponía y así repetíamos y lo acoplábamos al grupo. Así se daba un proceso de copia. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

A nivel musical, el colectivo de instrumentistas imita de manera consciente las formas interpretativas de otras agrupaciones vallenatas tomadas como referente no sólo por el criterio común en cuanto a la calidad de la ejecución o el gusto, sino que además puntualizan a los ejecutantes de mayor trayectoria respecto a su propio instrumento y se nutren no sólo de la observación, o más bien de la escucha indirecta, por medio de las grabaciones y la recurrencia a la observación directa en videos de puestas en escena en vivo o a la asistencia a los mismo conciertos. También, entre pares se da una forma de aprendizaje por imitación, pues los integrantes más nuevos asisten a los ensayos de los más veteranos para ver y aprender cómo tocar un instrumento. En los siguientes fragmentos de entrevista se evidencian situaciones que requieren la intervención de un referente responsable de la mostración (Yubero)⁶; en respuesta a ello, se presentan ocasiones de trabajo imitativo:

Rafael: otra cosa es que trabajamos mucho por repetición, había alguien que lo tenía clara y de pronto alguien decía: eso tiene que sonar de tal manera y buscaba que ese alguien repitiera y repitiera hasta que le sonara bien. sino era en el ensayo, era en su casa, pero para el próximo ensayo eso tenía que estar bien. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

⁶ A esto se refiere Bandura citado por Santiago Yubero como los agentes que actúan como ejemplo para que por medio de la observación se puedan adquirir nuevos aprendizajes. (Yubero)

Alfredo: si de pronto había alguno que no tenía una parte muy clara, se ponía el tema allí en el ensayo, y se le decía: mira, escucha, aquí va tal acorde o tal corte. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Albert Bandura cit. por Schuck (2012), reconoce la posibilidad de este tipo de aprendizaje por imitación mediada por imágenes sonoras electrónicas, pero enfatiza en la importancia de la participación de otro sujeto presente responsable de la demostración; en el primer ejemplo los ejecutantes del grupo vallenato sólo confrontan la ejecución de su instrumento entre sí, asumiendo que el suceso imitado es una copia fidedigna así que, procuran tocar los sucesos musicales exactamente como se les presentan, es decir, en cuestión de notas, fraseos y patrones rítmicos, ejecutándolos sobre la grabación y comparándolos con los resultados de su escucha hasta adquirir finalmente la destreza tocando sobre el audio, para luego ejecutar sin la ayuda de éste; a estos dos formas Hans Aebli (cit. por Shapiro, 2009) las nombra imitación sincrónica del modelo e imitación demorada y efectiva respectivamente.

Aprender a través de la imitación requiere de facultades mentales para poder guardar la información de los hechos:

La memoria es un proceso mental que sirve a las personas para retener y recuperar la información que previamente han percibido, para de este modo facilitar el desarrollo de las actividades que realizan en su quehacer diario. Así mismo, la memoria es la encargada de mantener activos los conocimientos que se han adquirido a través del tiempo, estructurándolos hacia esquemas mentales que son representados y manipulados, de acuerdo con la acción que se tiene que realizar en cada instante. (Herrera Cedillo & Cremades Andreu, 2012).

Durante este proceso mental de la memorización los estímulos captados por los sentidos pasan en un primer momento hacia la memoria de corto plazo, caracterizada por

permanecer poco tiempo, y sólo por la decisión y motivación del individuo la información será guardada en su memoria a largo plazo, es decir, será repetida y practicada hasta que quede estable en el sistema nervioso, será memorizada. (Hernández, 2016)

Ciertamente conceptuar acerca de la memoria es extremadamente amplio y digno de todo un tratado que no alcanza a ser expuesto en este trabajo investigativo. Siendo así, se hará énfasis en la relación entre ésta y la música.

Como se mencionó, la memoria involucra una serie de procesos psíquicos que se efectúan de manera consecutiva. A nivel musical, dichos procesos permiten en primera instancia la percepción del estímulo auditivo, es decir, la diferenciación de las cualidades del sonido: altura, timbre, duración y frecuencia, antes de integrarse a la memoria de corto plazo donde se logra la identificación de eventos rítmicos y melódicos, y finalmente establecerse en la memoria a largo plazo a través de la aplicación de los conceptos formales de la música y por supuesto la repetición y la práctica (Snyder, 2000), esto puede ayudar a comprender que al hablar de memoria musical se hace referencia a las imágenes auditivas o información sonora retenida en el cerebro (Willems, 2001), y no exclusivamente al acto de tocar sin partituras.

La práctica musical, según Rodolfo Barcacci, exige y desarrolla hasta siete tipos de memoria y cada uno relacionado con un sentido: muscular y táctil, auditiva, visual, nominal, rítmica, analítica y emocional, las cuales se ejercitan de manera individual según las necesidades del individuo. (Barcacci, 1965). Ulterior, se describe una breve conceptualización de cada una de las memorias anteriores:

Memoria Muscular y Táctil: La memoria muscular está relacionada con los aspectos mecánicos. Tiene que ver con la realización de determinados movimientos corporales que son necesarios para interpretar la música con el instrumento musical. (Herrera Cedillo & Cremades Andreu, 2012).

Según Barcacci (1965), la memoria muscular es la que lleva los dedos, músculos y tendones al punto que se requiere, y la memoria táctil es la que se encarga de la presión que éstos deben ejercer para hacer el “toque” correcto. Ambas, se dan de manera simultánea.

Según los músicos entrevistados, hay pasajes musicales que exigen un mayor cuidado puesto que su digitación o ejecución vocal se tornan complejas, así que, dedican tiempo y repeticiones a practicarlas lentamente para no crear malos hábitos o una digitación incómoda. Recuérdese que la práctica del conjunto se encuentra exenta del aprendizaje sobre partituras, lo que aumenta el trabajo cognitivo y ejecución de memoria.

Memoria Auditiva: es en definitiva la más cercana a la actividad musical puesto que a través de la memoria auditiva se pueden reconocer los diferentes elementos tonales y rítmicos de la música, así como las dinámicas y signos de expresión que aparecen escritas en cada obra. Tal información se obtiene al relacionar todos estos elementos dentro el contexto. (Herrera Cedillo & Cremades Andreu, 2012)

Esta memoria se ejercita en el mismo proceso de entrenamiento auditivo descrito al inicio de capítulo, por lo tanto, para desarrollar esta memoria es necesario educar el oído en el ejercicio de la identificación y reconocimiento de las distintas cualidades del sonido de manera individual y conjuntamente. (Barcacci, 1965)

Memoria Nominal: es la memoria verbal que dicta el nombre las notas mientras son tocadas. A pesar de que el nombre es independiente de la entonación, se trata la memoria nominal de un aspecto de memoria auditiva, ya que los nombres de las notas durante la ejecución son considerados como oídos y no leídos como tal. Por otro lado, es una memoria muy veloz, capaz de actuar de forma simultánea a la interpretación y a su misma velocidad, al no necesitar pronunciar realmente el nombre de cada nota, sino que es suficiente recordar el concepto mental que actúa al mismo tiempo de que dirige

automáticamente la ejecución. (Hernández, 2016).

Memoria visual: Es la capacidad que permite retener lo captado a través de la vista. Su aplicación musical consiste en la memorización de los rasgos más significativos de la partitura, la memorización de las posiciones necesarias para la ejecución, así como también el desarrollo de la memoria visual del instrumento (construyendo la imagen mental de la topografía y distancias del mismo). Las dos últimas se desarrollan simultáneamente y de manera paralela a la memoria muscular. La primera de ellas, por su parte, lo hará fundamentalmente a través de dos ejercicios: la lectura a primera vista y el desarrollo de la capacidad para comenzar el estudio de las obras desde cualquier punto, leyendo exactamente desde el mismo, sin ayuda de ninguna posición previa (eliminando así la arraigada costumbre de empezar siempre desde los mismos lugares). (Hernández, 2016)

Memoria rítmica: Se trata de la facultad de recordar ritmos y movimientos rítmicos. Es una memoria difícilmente aislable: por un lado, apela a la memoria del movimiento basada en el automatismo muscular; por otro lado, al ser los ritmos leídos, se vincula con la memoria visual, y éstos al ser ejecutados en el instrumento, la relacionan con la auditiva; asimismo, los ritmos se leen a través de sus notas, por lo que también interviene la memoria nominal, junto con la analítica, que aparece en el rastreo de repeticiones y transformaciones de diferentes ritmos. (Hernández, 2016)

En este sentido la práctica instrumental y vocal del grupo se sustenta desde el juicio grupal, y cualquier alteración del pulso se hará evidente según el criterio de recordación del ritmo colectivo.

Memoria Analítica: Es la facultad de analizar y retener lo leído. Se trata de la memoria más intelectual de todas las que intervienen en el

proceso musical, actuando como una de las principales ayudas en caso de sobrevenir amnesias durante la ejecución, ofreciendo un punto de referencia seguro. Por otra parte, dentro de esta misma memoria se incluye una memoria de carácter aritmético extramusical: la memoria numerativa, encargada de recordar la cantidad de repeticiones de frases o motivos, de ritmos iguales, la numeración por grados de los bajos. (Hernández, 2016)

Memoria Emotiva: hace referencia a la interpretación de la obra musical. Viene al caso definir el concepto de la palabra *interpretar* la cual es definida por el Diccionario de la Real Academia Española (1992a, p. 1181), en su sexta acepción como: ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumentos. La memoria emotiva además considera el valor expresivo dados en los elementos constitutivos de la obra y será la encargada de la memorización de dicho plan interpretativo para la ejecución. (Barcacci, 1965).

Por el carácter subjetivo de este tipo de memorización no es posible considerar pautas o reglas sobre ésta, así que es común la asociación de imágenes mentales con el texto, los sentimientos o las palabras, por dar un ejemplo, lo cual sugiere un diálogo estrecho entre lo emotivo y lo auditivo necesario para la interpretación:

Alfredo: a diferencia de otros ritmos no se parte de una partitura estándar, no llegamos a ensayar con una partitura, el aprendizaje es totalmente empírico, lo que uno escucha, lo que uno interpreta, lo que uno siente, es lo que viene a tocar al ensayo. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

En este orden, para nada jerárquico, se puede concluir que la actividad musical está en estrecha relación con la habilidad motriz y que dependen en gran parte de la actividad

auditiva para su realización. El dominio de una sobre las otras, dependerá de las necesidades y de las formas de aprendizaje de cada músico, más en algún grado cada una ha de manifestarse.

En la práctica del grupo vallenato, el ejercicio de las tipologías de la memoria además les permite:

- ✓ Retener la totalidad del conjunto de elementos aplicables a la ejecución de un repertorio.
- ✓ Comparar sucesos musicales pasados e identificarlos con los presentes.
- ✓ Mejorar la comunicación en la puesta en escena entre sí y con el público.
- ✓ Despojarse de la distracción o tensión que pueda causar la lectura de la partitura durante la interpretación.
- ✓ La posibilidad de concentrarse en asuntos técnicos e interpretativos.
- ✓ La disposición corporal para ejecutar movimientos que afirmen el carácter expresivo del evento musical.

La autonomía es uno de los tantos atributos del ser humano que le provee al individuo actuar bajo sus propias convicciones, tanto así que Kant citado por el Gobierno Vasco en el documento Competencia para la Autonomía e Iniciativa Personal, afirmar que:

Una persona es autónoma cuando es capaz de ponerse a sí misma sus propias normas; cuando no se rige por lo que le dicen, sino por un tipo de normas que cree que debería cumplir cualquier persona, le apetezca a él o a ella cumplirlas o no. (Gobierno Vasco, 2011).

Dicho de esta forma puede parecer un acto violento, sin embargo, otras literaturas profundizan sobre ésta como parte de la formación integral estimando que una persona autónoma es “capaz de imaginar, emprender, desarrollar y evaluar acciones o proyectos individuales o colectivos con creatividad, confianza, responsabilidad y sentido crítico”, esto a fin de desenvolverse en su dimensión personal, profesional y social. Al hablar de autonomía

también se pone sobre la mesa otro concepto englobado por este: la iniciativa personal. Significa proponerse objetivos, así como planificar y llevar a cabo proyectos propios que dependen de sí mismo. (Gobierno Vasco, 2011)⁷

La manera más clara como se relacionan esta competencia dentro del grupo vallenato de la universidad de Cartagena, es en cuanto a la capacidad o grado de conciencia que poseen los músicos para hacer uso de sus propios recursos y estrategias de aprendizaje durante el estudio personal de las obras del repertorio. Cada uno de los instrumentistas durante el aprendizaje de las obras musicales, toma decisiones de índole técnico-musical, soportadas desde sus propios criterios y saberes musicales, de modo que su elección, una vez convertida en acción, le ayude al cumplimiento de sus objetivos musicales. Por ejemplo, cuando los instrumentistas detectan dificultades propias en su hacer musical, recurren a la autoevaluación a fin de estimar las oportunidades de perfeccionamiento:

Alfredo: yo vengo de tocar en música de orquesta, esa armonía de las orquestas tiene muchas diferencias con las armonías de vallenato porque se utilizan otro tipo de acordes, tensiones que no son usuales en la música vallenata. En mi caso, como no hay un patrón definido para el piano, me tocó hacer como una especie de collage de todos los otros ritmos y tratar de adaptarlos para este grupo. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

También, la autonomía tiene entre ellos un sentido socio-afectivo manifestado desde el auto reconocimiento y su rol en el contexto. Sus experiencias durante su paso por la agrupación, han dejado huella en la manera como se relacionan, fortaleciéndolos no sólo a nivel académico-musical sino aportándoles a nivel afectivo la habilidad para resolver problemas, el manejo de sus emociones, la forma de aproximarse a su prójimo, la capacidad de generar soluciones creativas, cómo crear vínculos amistosos y de trabajo, disposición para

⁷ Anexo I de los Reales Decretos 1513/2006 y 1631/2006 y Anexo 3 del Decreto 175/2007, de 16 de octubre (BOPV, 13/11/2007), modificado por el Decreto 97/2010, de 30 de marzo, que establece el currículo de la Educación Básica en la Comunidad Autónoma del País Vasco.

colaborar y mantener la motivación (Cohen, 2004), esencial en el tratamientos de los valores y las normas que se manejan al interior de la agrupación:

Gustavo: “en lo personal también aprendimos a convivir, porque tuvimos que compartir viajes. Aprendimos a tolerar a los compañeros, que ayuda mucho a lo musical. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Rafael: “aquí se manejan valores, pero hay unos que nunca logramos como la puntualidad. teníamos que decir ¿a la hora natural o a la hora Bambucha?, esto no es motivo de burla, sino que son fenómenos que también se presentan en el grupo. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Berritzegune Nagusia, refiriéndose a la música y la autonomía dice:

En estas actividades artísticas se desarrollan capacidades y habilidades tales como la empatía, el espíritu de superación, la autocrítica y la autoestima, además de habilidades sociales para trabajar de forma cooperativa y flexible, con creatividad, confianza, responsabilidad y sentido crítico, siendo éstos, factores clave para la adquisición de esta competencia. (Nagusia, 2012)

Otra de las habilidades vinculadas a las anteriores, es el Liderazgo:

que incluyen la confianza en uno-a mismo-a, la empatía, el espíritu de superación, las habilidades para el diálogo y la cooperación, la organización de tiempos y tareas, la capacidad de afirmar y defender derechos, la asunción de riesgos. Además, se incluyen en esta dimensión, aunque en diferentes grados, la capacidad de tomar la iniciativa, de gestionar, promover, incentivar, motivar y animar al

grupo de trabajo de manera eficaz y eficiente, y, sobre todo, de inspirar confianza al grupo. (Gobierno Vasco, 2011) pág. 13

Liderazgo es, según Herrera (2009):

Es el proceso que influye sobre los miembros de un equipo, una organización, u otro; para garantizar y/o transformar el desarrollo de las actividades a realizar con el objetivo de dar cumplimiento a lo programado.

(Herrera, 2009)

En estos términos, se hace mención a la labor de dirección y coordinación del grupo ejercida por Ricardo Pautt, quien durante más de veintiocho años ha perseverado y no ha desfallecido. Este concepto se vivencia en la figura de director y coordinador, en relación a su rol dentro de la práctica como representación de autoridad, integridad, poder, dominio, carisma, ascendencia, asertividad social, influencia, visión y fuerza de personalidad que inspira y tiene habilidad de transformar, anima al grupo a conseguir sus objetivos, procurando unas buenas relaciones interpersonales. (Calderón, Oriola , & Gustems, 2015). Entre los músicos del grupo es popular reconocer de su director y coordinador su empatía y habilidades organizativas:

Rafael: Bueno , yo ahí si aprovecho, porque es momento también de reconocerlo, Ricardo tiene una gran habilidad, porque digamos que pudiera ser una resistencia la diferencia de edad y de pronto por la posición también pudiera ser una figura de mayor respeto que pudiera de pronto ser una barrera en el trato con nosotros, pero él tiene una habilidad para que eso no se note, o sea, trata con nosotros temas de nuestra edad o temas de jóvenes y nosotros también tratamos temas con él que de pronto no son propios de nuestra edad, la relación es uno más del grupo que es algo también de destacar y que eso ha fortalecido al grupo, eso ha facilitado que el proceso se dé de una

mejor manera porque no hay ninguna barrera en ese sentido. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #3, 2017)

En el ejercicio de sus funciones musicales y administrativas su coordinador procura la conservación del buen nivel musical de la agrupación y los temas relacionados con la gestión y logística. En los inicios, en las primeras generaciones de la agrupación, su quehacer también lo comprometía como actor musical, siendo él el primer cantante que tuvo el grupo vallenato de la universidad de Cartagena:

Ricardo: era mucho menos depurado, trabajamos caja, guacharaca, acordeón, guitarra acústica. No nos preocupábamos tanto como tampoco se preocupaba tanto en los grupos tener tanta hechura, menos elaborado. Era cantar bien, gustar. Ese formato se llama típico, era mucho más pequeño, en esa oportunidad, hace veintipico de años atrás, yo era el cantante. O me preocupaba que la persona que ingresara al grupo no fuera alguien nuevo, sino que tuviese mucho conocimiento, el acordeonero y guacharaquero tenían que ser muy buenos, yo hacía lo mío, yo cantaba y montábamos los temas. (Pautt, Entrevista #2, 2017)

Actualmente, la labor musical no recae sobre estrictamente sobre sí, lo cual deja abierta la posibilidad de rotar su función académica-musical:

Ricardo: madre, tú sabes que yo no soy músico profesional, yo soy muy empírico. Mi trabajo dentro del grupo viene siendo prácticamente de coordinación más que dirección. Coordino los ensayos como tal, coordino que éstos se den porque ¿qué pasa?, los muchachos si una la suelta...no. Las presentaciones como tal. En la parte musical ya poco estoy haciendo injerencia, en la media en que las cosas se tengan haciendo bien, cuando ya vienen los desórdenes y ese vaina trato siempre de ¡hey!, si bien es cierto que esto le pueda

parecer un poco folclórico, esto tiene sus extensiones administrativas, si no hay resultado, desaparece el grupo y todo. (Pautt, Entrevista #2, 2017)

Ricardo: Hernán está conmigo... como diez años de estar conmigo. Yo a Hernán le he entregado prácticamente la libertad de hacer los arreglos, las modificaciones que queremos hacer para no sonar igualito a la versión original. (Pautt, Entrevista #2, 2017)

Estas declaraciones pueden acercarse a proponer que su estilo de liderazgo musical es de índole democrático: es el que marca unos objetivos y la forma de conseguirlos, pero escucha y acompaña al grupo en los cambios y adaptaciones que se producen en la forma de conseguir dichos objetivos. Habitual en las pequeñas formaciones, en las cuales el papel de líder no recae siempre en la misma persona, sino que va rotando en función del momento musical o logístico en el que esté el grupo. (Calderón, Oriola , & Gustems, 2015)

4.3.4. El Ensayo

Hasta este momento, el proceso de enseñanza y aprendizaje se configura de manera individual y previamente al encuentro con el resto de los músicos de la agrupación. Luego aparece el *Ensayo* o la *Práctica* como el espacio colectivo que permite concertar las labores del montaje de la música y de la puesta en escena; consta de una sesión semanal de dos horas aproximadamente, o se incrementa la intensidad si así lo requieren los compromisos musicales y de preferencia se realiza en una sala de ensayo.

Imágen 6: Sala de ensayo Tarima Studio



Foto: Tomada del archivo personal de la sala de ensayo *Tarima Studio*. La sala cuenta con un salón insonorizado y dotado con instrumentos de percusión, teclado, bajo, micrófona, amplificadores y un sistema de monitoreo a cargo de un ingeniero de sonido. El Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena actualmente realiza su práctica en esta sala de ensayo apelando a las condiciones apropiadas de sonido y requerimientos técnicos necesarios para el ensayo.

El ensayo musical grupal se lleva a cabo con una frecuencia de dos horas semanales preferiblemente en una sala de ensayo. Si los compromisos musicales (concursos, festivales, conciertos, parrandas) lo requieren, las horas o frecuencia del ensayo irá en aumento.

El ensayo inicia con la llegada de los músicos del conjunto, y cada uno hace su arribo preferiblemente con sus propios instrumentos musicales; una vez reunidos en su totalidad, se procede a la ejecución de las obras musicales ya sea para repasar las que ya hacen parte del repertorio o iniciar el montaje de nuevas piezas musicales:

Cindy: ¿Para qué se llevan a cabo los ensayos?

Ricardo: Bueno por dos cosas. Para mantener el ensamble o porque hay evento, porque cuando hay un evento el ensayo no es sino coordinar el repertorio que se va a hacer tal día, pero ya hay mucho trabajo avanzado porque se viene trabajando siempre. (Pautt, Entrevista #2, 2017)

Durante el Ensayo se establecen puntualmente unos objetivos musicales que tienen que ver con la práctica del repertorio existente y la realización del montaje de nuevas obras:

Ricardo: ...bueno se escoge la canción, vamos a coger esta canción que está sonado o ésta canción que es vieja, vamos a hacerle algunos arreglos y se coge y se empieza a trabajar sobre lo que se quiere, vamos a hacer estos cortes aquí, vamos a hacer estas voces.

Ricardo: ...regularmente se sacan dos obras para ir adelantando y cuando ya viene esto de los festivales, se enfatiza únicamente sobre los temas que van para el festival. (Pautt, Entrevista #2, 2017)

- El Montaje del nuevo repertorio

El montaje, consiste en el ensamble de todas las partes instrumentales que conforman la obra musical, esto es, fragmentar y ordenar las secciones musicales para consolidar una versión final de la pieza musical. Durante esta sección del ensayo se procuran el alcance de objetivos musicales sobre la nueva obra, que tienen que ver con la reproducción de la obra según la versión audio de referencia, y la recreación de la misma a través de procesos arreglísticos compositivos. Recuérdese que las obras musicales que hacen parte del repertorio del grupo vallenato de la universidad de Cartagena, corresponden al folclor vallenato; repertorio que será tratado más adelante.

El primer instante del montaje transcurre con la reproducción o ejecución de la obra a cargo de la totalidad del formato musical sin ningún tipo de modificaciones o arreglos musicales, pues sólo se procura una interpretación fidedigna respecto a la versión pactada como referencia. Una vez se da inicio a la ejecución de la pieza, todos los bloques melódicos, armónicos y rítmicos, y también la sección vocal, prestan especial atención a la cuerda de sus colegas para detectar inconsistencias o diferencias en la ejecución sus partes musicales. Como se dijo anteriormente, las partes instrumentistas no actúan de modo separado o ajenos a las responsabilidades musicales del conjunto sino en conjuntamente desde sus saberes. Esto es posible puesto que individualmente cada músico ha tenido la oportunidad de revisarlas y estudiarlas en su práctica personal. Una vez que las secciones musicales han sido pulidas de principio a fin, ya se tiene la canción completa, según la versión audio de referencia y a continuación se ejecuta nuevamente la obra de manera continua desde el inicio hasta su fin:

Ricardo: durante el ensayo vamos tocando, y si hay algo que no suena, vamos parando y corregimos, así hasta tocarla completa.
(Pautt, Entrevista #2, 2017)

A continuación, se procede al momento donde la creatividad de los músicos aflora para proponer un nuevo arreglo compositivo o nueva versión inspirados en la pieza original:

Hernán: bueno, se mandaba a estudiar. Teníamos la pauta de estudio y luego llegábamos a unificar. Por ejemplo, para el festival se nos daban los temas y montábamos la base para luego venir al ensayo y luego recrear el tema. Hacíamos una versión propia. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Es en esta instancia donde los roles pedagógicos se hacen más evidentes. Aunque el grupo posee un coordinador musical, el proceso de aprendizaje y enseñanza no se da de manera unidireccional, más bien todos los integrantes son portadores de saberes musicales los cuales circulan, se intercambian y se comparten durante el ensayo. El coordinador, además apoya su labor de dirección musical en otros de los músicos que muestren experiencia y conocimientos en el área musical, y una buena ejecución de su instrumento:

Ricardo: Hernán está conmigo... como diez años de estar conmigo, yo a Hernán le he entregado prácticamente la libertad de hacer los arreglos, las modificaciones que queremos hacer para no sonar igualito a la versión original. (Pautt, Entrevista #2, 2017)

Gustavo: digamos, Ricardo y Hernán Darío se encargan de la dirección general del ensayo, pero durante el ensayo surgen lluvia de ideas y todos vamos creando. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #3, 2017)

A las canciones es sus versiones originales a las se hace referencia, se les realizan unas modificaciones musicales muy características desde el bloque percusivo, lo cual se considera es uno de los aspectos más particulares de la propuesta interpretativa del grupo vallenato universitario:

Ricardo: ...mucho percusión y de pronto buscando un estilo propio, o sea, tratando de que los arreglos que se hagan sean característicos

del grupo, Hernán es un pealo que desde pequeño está en eso, él ha sido el coordinador percusionista del grupo. (Pautt, Entrevista #2, 2017)

A nivel armónico también surgen propuestas desde la misma cuerda de ejecutantes a fin de enriquecer la obra con otros leguajes musicales que conforman el propio discurso musical:

Alfredo: yo vengo de tocar en música de orquesta, esa armonía de las orquestas tiene muchas diferencias con las armonías del vallenato porque se utiliza otro tipo de acordes... en mi caso como no hay un patrón definido para el piano, me tocó hacer como una especie de collage de todos los otros ritmos y tratar de transmitirlos acá al grupo, por eso se enriqueció al grupo. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

La sección melódica es especialmente atendida por la labor del acordeonero quien se encarga de conservar las líneas melódicas características de la versión del repertorio seleccionado debido a la aportación en la identificación y reconocimiento de la pieza musical original. Además, juega un importante papel al ser el instrumento desde donde se conciben o parten las nuevas ideas arreglísticas compositivas:

Gustavo: la principal creación es del acordeonero, nos basamos en los "pases" que el acordeonero haga, lo que el acordeonero nos proponga, y sobre eso se le hace un arreglo armónico que es liderado por Alfredo, el pianista, y un arreglo percutivo con cortes, cambio de velocidades, de tiempo que por lo general es liderado por "bambucha" pero todos aportamos en algo. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #3, 2017)

Finalmente, la sección vocal y de coros procura armonizar las líneas principales de la voz líder tomando como referencia la versión de audio original, pero también gustan de proponer armonías vocales según sus criterios y gustos musicales; básicamente la voz líder es acompañada por dos coristas. En cuanto a la voz líder, ésta será la responsable del texto de la canción, pero además será quien imprima y refleje el carácter, las emociones e intencionalidad contenida en la lírica de la pieza musical. El cantante líder comprende dentro sus responsabilidades el reconocimiento de las formas y estilos interpretativos de cada uno de los aires vallenatos, la conservación de la línea melódica y el texto, una buena dicción para que éste sea claro al oyente, pero también la flexibilidad de aportar a la interpretación las cadencias o particularidades musicales propias de su discurso musical.

Es así que el montaje del repertorio proporciona al grupo vallenato de la universidad de Cartagena ciertas particularidades en su forma o estilo interpretativo de la música vallenata sustentada desde la transformación y la ejecución de nuevas ideas musicales aplicadas a su interpretación como colectivo:

Ricardo: ...a nivel musical de arreglos, de innovación, entonces no vamos a hacer una presentación como suena en la radio, siempre se tiene algo nuevo. Esta vez lo hicimos como a nivel de concierto, un disco pegao de otro, sin intermedias ni nada... todo eso fue creación de acá... (Pautt, Entrevista #2, 2017)

- La Creatividad y el Montaje del repertorio

Durante el montaje del nuevo repertorio se hacen evidentes otras facultades como la creatividad; ésta según Pérez (2008), se define como:

La Capacidad para formar combinaciones, para relacionar o reestructurar elementos conocidos, con el fin de alcanzar resultados, ideas o productos, a la vez originales y relevantes. Esta capacidad

puede atribuirse a las personas, grupos, organizaciones y también a toda una cultura. (Pérez, 2008).

Torrance la define como:

Un proceso mediante el cual una persona manifiesta una cierta capacidad para percibir problemas, detectar fallos o lagunas en la información, formular hipótesis, verificarlas, modificarlas y presentar resultados novedosos. (Martínez, Prieto Sánchez, & Hervás Avil)

En relación con el grupo vallenato la creatividad se hace más visible en el momento en que interviene como habilidad para crear o recrear la interpretación musical, aplicando los conocimientos técnicos y la musicalidad del colectivo dentro del estilo. Tal proceso creativo se efectúa una vez se han resuelto los asuntos puntuales de la técnica instrumental y de la misma música. Dentro de las dinámicas del conjunto este procedimiento sucede de manera *individual*: cuando alguno de los instrumentistas ha pensado desde su tiempo personal de estudio una idea musical para luego exponerla y compartirla con los demás integrantes durante el ensayo, y de manera: *colectiva* cuando en conjunto le dan forma a una concepción sonora.

El desarrollo de esta habilidad, se rodea de factores que estimulan la posibilidad creadora dentro de la interpretación musical, por ejemplo, son determinante los lazos de hermandad y amistad entre los integrantes de grupo (entre pares y alumno- profesor), puesto que éstos acogen y respaldan las propuestas de experimentación, motivándose entre sí, o buscando soluciones ante un eventual desacierto o falla. La versatilidad de los músicos del grupo en el conocimientos y dominio de otros géneros musicales, en otro de los factores que secunda la creatividad y les brinda posibilidades interpretativas dentro del discurso musical:

Alfredo: Pienso que somos un conjunto de influencias de todos los ritmos y digamos que esa ha sido la fortaleza del grupo porque, por ejemplo, Gustavo tiene influencias de músicas tropicales; en mi caso,

yo también vengo de tocar con grupo de balada, orquestas y todo ese tipo de cosas y cada uno como que aporta un poco la influencia que trae de otros géneros que ha tocado, que ha ido interpretado y eso enriquece el concepto musical del grupo. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #3, 2017)

- La Práctica del Repertorio Existente

La práctica del repertorio existente hace referencia al repaso de las obras musicales que ya se encuentran consolidadas dentro del repertorio del grupo vallenato. Éstas han pasado previamente el mismo proceso de montaje que una obra nueva. El repaso de las obras ya existentes dentro de repertorio, y que reposan en la memoria musical de los músicos de grupo, es necesario en razón de lo que Ausubel (1983 y 2002) cit. por Julián de Zubiría (2010) nos comparte:

- La práctica aumenta la claridad y la estabilidad de los significados aprehendidos, especialmente si se tienen en cuenta los matices y las implicaciones que se pierden en una primera presentación si la práctica está asociada a la flexibilidad.
- La práctica aumenta la diferenciación conceptual. Y como se sabe, la diferencia esencial entre un experto y un novato está asociada a mayores niveles de diferenciación conceptual, dado que el número de conceptos utilizados resulta ser bastante similar. La diferencia es mucho más cualitativa que cuantitativa. Y ella solo se alcanza con mucha práctica que combine calidad y ejercicio.
- La práctica cumple un papel "inmunizante" al llevar al plano de la conciencia los factores responsables del olvido.

(Zubiría, 2010)

De allí se deriva la importancia de la práctica continua que expresada por uno de los músicos del grupo cobra un significado casi devocional:

Gustavo: resulta que la música es de ensayo individual pero también es de ensayo grupal, entonces nosotros nos veíamos una vez a la semana... No es posible que una persona aprenda a tocar un instrumento “dándole” una vez por semana por dos horas... la tarea era tuya de aprender en tu casa, en la universidad o donde tu quisieras de seguir haciéndole a tu instrumento tanto para aprender tu instrumento como para aprenderte las acciones y estar listo el día del ensayo. Es un asunto no de un día, sino constante. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

4.3.5. El Papel de la Experiencia en el Proceso de Enseñanza y Aprendizaje del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena

El factor más importante que incide en el aprendizaje es lo que el alumno ya sabe. (Ausubel, 1983)

Como se ha hecho mención a lo largo de este escrito, la práctica del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena no se considera como un espacio formal en educación musical, por lo cual la gran mayoría de sus integrantes vienen a ser parte de este con la garantía de poseer conocimientos musicales e instrumentales previos a su incorporación al conjunto verificables a través de mecanismos como la audición:

Alfredo: Esto no es una escuela de aprendizaje y siempre se hace énfasis en que las personas que llegan aquí deben tener unas bases del instrumento que tocan, entonces se hace todo el proceso de promoción del grupo y se hace una audición, y después de la audición se escogen las personas que podrían estar. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #3, 2017)

De allí la importancia de los saberes musicales adquiridos desde la experiencia o los que eventualmente son aprendidos en la transmisión oral en la consolidación de una praxis musical con las características del grupo citado:

Rafael: En el acordeón sucede que normalmente uno no aprende en una escuela de música, sino que aprende empíricamente o con una persona que le enseñó. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Lo anterior no afirma que los integrantes del conjunto poseen todos los saberes sobre su instrumento o sobre los conceptos formales de la música. En este sentido es preciso aclarar que las conceptualizaciones no son presentadas de forma completa por su coordinador y director, y tampoco son simplemente aprendidas o memorizadas por los ejecutantes, por el contrario, el conocimiento musical es el resultado de la vinculación de los saberes previos con los nuevos. A esto hace referencia David Ausubel (1983) como *Aprendizaje Significativo*.

Esta forma de la enseñanza-aprendizaje, según Julián de Zubiría (2010) retomando los principios de la teoría Ausubeliana, cumple con algunas condiciones las cuales a continuación son comparadas con algunos de los hallazgos en la agrupación:

- Primera: El contenido del aprendizaje debe ser potencialmente significativo. Es decir, debe permitir ser aprendido de manera significativa.

Esta primera condición se refiere a la necesidad imperativa de un saber previo para acceder a la posibilidad de uno nuevo ubicados dentro de la misma o similares áreas del saber específico. Es así que la gran mayoría de los integrantes antes de llegar al conjunto han experimentado la ejecución del instrumento y el diálogo de elementos formales musicales en otros contextos como orquestas salseras o merengueras de manera que a su encuentro con el vallenato existe un puente cognitivo facilitador del aprendizaje de nuevas lógicas

interpretativas y códigos musicales. Un ejemplo de esta cláusula lo confirma Gustavo, percusionista de la agrupación:

Gustavo: A mí también me pasó algo similar, es interesante porque uno se encuentra con el apoyo. Yo tenía el conocimiento de mi instrumento, pero en otros géneros musicales más tropicales: la salsa, en otro tipo de música, pero yo tenía la base de los golpes, pero no sabía absolutamente nada del vallenato, pero gracias al apoyo de los compañeros los aprendí. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Gustavo: en mi caso aprendí a tocar vallenato acá, conocía mi instrumento, las congas en otro género, pero en vallenato jamás lo había tocado. aprende a diferenciar un paseo de una puya, los cortes que habitualmente se hacen en el vallenato que son totalmente que se manejan en la música latina, entonces eso fue lo que aprendí. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #3, 2017)

El segundo requisito se pronuncia así:

- Segunda: el estudiante debe poseer en su estructura cognitiva los conceptos utilizados previamente formados, de manera que el nuevo conocimiento pueda vincularse con el anterior, de lo contrario no podrá realizarse la asimilación.

Este requisito sugiere que lo aprendido con anterioridad debe permanecer sólido y estable a fin de poder realizar los procesos mentales necesarios para la asociación entre lo conocido y lo nuevo para incorporarlos dentro los nuevos esquemas de cognición musical. En el ejemplo de Rafael, uno de los acordeoneros, manifiesta que las conceptualizaciones acerca de las métricas musicales pueden ser aprendidas de manera errónea y que el trabajo dentro del grupo le aportó, entre muchos aprendizajes, el porqué de los parámetros rítmicos:

Rafael: Yo te puedo decir, a título personal, yo creo que cada uno ha tenido una experiencia personal porque en realidad todos aprendemos el uno del otro. En el acordeón uno suele, como normalmente uno no aprende en una escuela de música, sino que aprende empíricamente o con una persona que le enseñó, entonces uno puede que tenga los errores de quien vio y normalmente uno toca el acordeón como se dice de cuadrado porque los arreglos no los hace en cuatro compases o en dos compases, sino que los hace con otras medidas y en el grupo con lo de los compañeros uno termina aprendiendo a hacer los arreglos un poco más parametrizados. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

La última de las condiciones afirma que:

- Tercera: el alumno debe manifestar una actitud positiva hacia el aprendizaje significativo; debe mostrar una disposición para relacionar el material de aprendizaje con la estructura cognitiva particular que posee.

Esto habla sobre un factor actitudinal que requiere de la voluntad y autonomía de los involucrados en el proceso para auto promover esta forma del aprendizaje. Una posición desinteresada podría entorpecer el proceso:

Alfredo: en el caso de los panistas, uno empieza empírico, pero luego uno tiene que tener cierta fundamentación y estudiar reglas de armonía. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

En este sentido los requerimientos para la existencia de una forma de Aprendizaje Significativo están presentes en la actividad de aprendizaje y enseñanza musical del conjunto vallenato de la Universidad de Cartagena preocupados por recuperar las nociones previas de los músicos como punto de partida de su quehacer.

Otro fenómeno importante que sucede dentro de esta práctica es la colaboración entre los antiguos integrantes como modelos o referentes para las nuevas generaciones de ejecutantes que llegan a integrar el conjunto:

Rafael: Hay dos casos particulares que vale la pena mencionar, el de Camilo y el de Poncho, que ellos entraron con unos conocimientos mínimos al grupo, pero tuvieron un proceso de aprendizaje precisamente con Hernán y en la medida en que ellos fueron evolucionando, empezaron a participar del grupo y tuvieron crecimiento en el grupo, pero llegaron con conocimientos mínimos. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Ya se había hablado sobre un aprendizaje imitativo o por observación indirecta, pero como parte del proceso aprendizaje-enseñanza en la etapa del estudio personal. Ahora aparece como parte del proceso en una instancia donde los más nuevos observan la ejecución de quienes tienen mayor trayectoria y aprenden de ellos:

Kevin: hay algo en lo que sí veo academia. No solo éramos nosotros, habíamos como dieciocho integrantes, y los cajeros iban a ver tocar a los que tenían más años tocando para aprender a tocar su instrumento. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Hernán: por ejemplo, Rafa estaba llevando banca, él le cargaba los acordeones a Alejo.⁸ (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Rafael: tuvimos el caso de Camilo; Hernán le dio algunas clases particulares. Me sorprendió el caso de otro muchacho que llegó de

⁸ Esto hace referencia a una expresión jocosa para indicar que antes de que Rafael fuese el acordeonero titular del conjunto, él era una especie de “discípulo” del actual acordeonero de ese momento, es decir, de Alejandro.

cero y desestimamos un poco, ahora lo ves tocando en las chivas y trabaja en la música y aprendió aquí. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

4.3.6. La Puesta en Escena

Al término del montaje, llega el momento de la puesta en escena; aquí se tocan o se presentan en su forma conclusa las obras nuevas estudiadas y las que ya hacen parte del repertorio del grupo, con el propósito de perfeccionarlas, apropiarlas y simular las condiciones de la próxima actuación en vivo. Cada una de las canciones concertadas para el día del ensayo es tocada las veces que sea necesario hasta lograr la conformidad y excelencia en la interpretación grupal, constituyendo así un repertorio vallenato que incluye puyas, paseos, merengues y sones, del cual se hablará más adelante. En esta instancia también se practican y experimentan las distribuciones de los instrumentos en el escenario, atendiendo a las lógicas que permitan una mejor comunicación o campo visual entre los instrumentistas, como también por temas de acústica:

Rafael: ... hay cosas de grupo, de cómo se organiza uno en la escena, que la guacharaca va a la izquierda... pero es que yo tocaba la derecha, y termina uno aprendiendo y diciendo: es que es mejor que se ubique aquí porque aquí se entiende más o está más cerca de la caja o de las congas. Todo eso lo termina aprendiendo uno.... (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Una vez resuelto los grandes asuntos de la técnica en el instrumento musical y los concernientes a la propia música, ahora se encargan de cuestiones actitudinales y de expresión corporal; también se intensifica el trabajo comunicativo y el trabajo en equipo a través de códigos de lenguaje musical propio del grupo (miradas, gestos, palabras claves, modismos), con el propósito de lograr la interpretación musical anhelada, y ejercitar el goce y el disfrute orgánico, natural, espontáneo de la música, primeramente entre los ejecutantes

del grupo, lo cual se verá reflejado en el grado de empatía y aceptación de los futuros públicos.

La puesta en escena, también abarca tópicos como el vestuario; que en ocasiones se deja a la libre escogencia según la personalidad de cada uno de los músicos, pero que en otras se establecen convenio, lo cual sugiere la presencia del concepto autoimagen en el proceso de aprendizaje:

Rafael: ...algunos aprendimos hasta a vestirnos con el grupo, porque hay veces que uno viene con unas prácticas personales que de pronto no son adecuadas para una presentación musical, entonces se dan algunas exigencias como la práctica de encajarnos... (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Rafael: ...no es que uno quiera estar imitando a otros, pero tampoco quiere estar por fuera. Hay veces que uno ve a un cantante consolidado y eso influye la manera como se visten los demás. Ahora casi todos quieren usar bléiser o correa Ferragamo... (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Imagen 7: Vestuario seleccionado para la actuación.



Foto: Tomada de archivo personal de

Imáeen 8: Vestuario seleccionado para la actuación.



Foto: Tomada del archivo personal de César Beleño. Ricardo Pautt.

Este último aspecto de la práctica es la recompensa de todo el procedimiento de aprendizaje y enseñanza al interior del grupo; es el reflejo consolidado y materializado de la unificación y ensamble de las concepciones individuales llevadas al plano colectivo y de allí al disfrute de todos los públicos amantes de la música vallenata que como agrupación han alcanzado. Desde presentaciones como grupo representativo de la universidad en eventos formales, como las que ejecutaron durante el proceso de acreditación de la Universidad de Cartagena, donde activamente participaron para recibir la visita de los pares académicos, y la posterior celebración cuando se logró la acreditación, hasta la participación en festivales y concursos vallenatos como el reciente festival regional de vallenato a nivel universitario en la ciudad en Valledupar, y las parrandas, esas que se hacen en las casa de los amigos en las celebraciones diversas o las que son ejecutadas en términos estrictamente a nivel de su trabajo como artistas.

La puesta en escena también es el terreno donde aparecen las construcciones del lenguaje verbal y gestual empleados como códigos musicales dentro del conjunto, durante la ejecución vocal/ instrumental. Por ejemplo, términos expresiones como: “de guataca”, descritas durante el capítulo dedicado al proceso auditivo; términos empleados para referirse a la aumentación y disminución del tiempo metronómico para lo cual los intrigantes emplean los términos: “ascendente y “descendente”:

Cindy: teniendo en cuenta que no hay partituras, ¿cómo se hacen esas indicaciones?

Ricardo: empírico, él coge la caja y pra pra hace esto, y quiero que hagamos esto, la tumbadoras me hacen esto, quiero sonar así tra tra tra ta ta las corta así, vamos a hacer algo descendente, una figura descendente, ascendente.

Cindy. ¿cuando hablas de figuras ascendentes y descendentes a qué te refieres?

Ricardo: que gana velocidad y altura progresivamente, ganan o pierden. (Pautt, Entrevista #2, 2017)

Otros códigos no verbales resultan en el ejercicio de la práctica cuando el director musical evita las indicaciones voz alta y recurre a movimientos corporales, por ejemplo: inclinar ligeramente la cabeza para indicar las entradas, finales o aproximaciones de algunas células rítmicas que deben ejecutarse de manera colectiva. Otro ejemplo de estos códigos musicales sucede de manera bastante visible cuando aparece una sección musical de matices suaves y los músicos que están en pie flexionan levemente su cuerpo como gesto asociado a la disminución del volumen o intensidad con la que están ejecutando. Y por último, de su coordinador se manifiesta un gesto de brazos abiertos que simulan en acto del vuelo de las aves como expresión de gozo y sabor en las secciones de la “sabrosura”, o sea, las secciones del clímax instrumental. Y no menos importante, la puesta en escena es el escenario donde aflora la interacción con los oyentes quienes son finalmente los receptores del resultado de los procesos de aprendizaje y enseñanza; con el público se comparte, se relaciona, se goza, pero también intimidan, juzgan y desaprueban como se leyó en el capítulo titulado Vivencias.

Toda la actividad del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena, no sólo equipa a sus integrantes con las herramientas que nutren el conocimiento musical, sino que ésta los prepara para asumir de forma integral los escenarios y dimensiones donde su labor impacta. La estabilidad y continuidad de la agrupación también obedece al principio de las buenas relaciones entre sus integrantes. Por ejemplo, la importancia de la presencia de un coordinador hábil en derribar las interferencias propias entre las edades que lo distan del grupo de músicos le confiere un ambiente cómodo a la hora de concretar cada montaje; habilidad que se ve beneficiada por el gusto común alrededor de la música vallenata. Pero como todo proceso educativo, éste se ajusta a los requerimientos administrativos, y también es susceptible de presentar momentos de dificultad.

La formalidad de los requisitos administrativos no se hace esperar, puesto que es necesario al incorporarse a los grupos culturales de la institución como este, demostrar talento artístico a través de mecanismos como la audición, donde no se trata de demostrar un grado profesional de ejecución en el instrumento o de conceptualización musical, pero sí talento

artístico; una vez vinculado al colectivo, se requiere el cumplimiento de las actividades establecidas en el cronograma semestral; esto se convierte en un soporte para el Bienestar Universitario que en reconocimiento a la participación y permanencia de sus integrantes, les otorga beneficios reflejados en los costos de matrícula semestralmente; un incentivo que además se acompañan de apoyo a sus actividades, facilitando los recursos de movilización, alimentación y vestuario, y del buen trato y presencia del grupo en los eventos masivos e importantes de la universidad, afirmando el reconocimiento del grupo dentro de la institución:

Rafael: Nosotros tenemos que presentar unos formatos de asistencia que son lo que se convierten en unos soportes de las actividades que realiza bienestar universitario y eso tiene todo un formalismo. Dentro de eso formal también está que los estudiantes de la universidad que estamos en una actividad cultural también tenemos un descuento, o sea, un beneficio en matrícula, eso también hace parte de lo formal y eso también tiene que surtir un proceso. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #3, 2017)

Rafael: la universidad nos hace sentir parte porque nos brinda siempre un buen trato, en cuanto a las presentaciones nos apoyan con el transporte, con refrigerio, siempre nos apoyan con uniformes también y eso nos hace dentro parte de la universidad; nos tienen en cuenta en todas las actividades culturales importantes en la universidad, en los eventos masivos siempre participamos, entonces eso nos hace sentir parte de la universidad y nos hace sentir bien tratados y reconocimos dentro de la institución. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #3, 2017)

En cuanto a los descuentos en las matrículas, los integrantes afirman que estos no son su prioridad y que su estadía en el conjunto responde al gusto y pasión por la música vallenata

y que su principal motivación es aprender y validar sus saberes, tanto así que algunos egresan de la universidad y aún continúan su participación en el conjunto. También, se da el caso de aquellos que sólo pertenecen al grupo por el beneficio económico:

Ricardo: aunque hay incentivos económicos, los pelaos no llegan aquí por sólo por el incentivo. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Rafael: esto se da por un interés por la música ya después uno ve el beneficio. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Ricardo: algunos han pasado agache y no han aportado nada, esos son los que venían por el descuento. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Rafael: sin embargo, me paso algo con Camilo. No iba mucho a los ensayos y no iba al ensayo porque habían más tocando su instrumento y al final me pidió el descuento, pero no estaba las asistencias. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Cuando se carece de un rol instrumentista o se prescinde de aquél por falta de compromiso con la agrupación, el conjunto se ve obligado a importar el instrumentista faltante vigilando cuidadosamente sus condiciones musicales y humanas de quien llega como refuerzo, como cuenta Hernán y Ricardo profundiza:

Hernán: llamamos a Kevin porque el bajista que teníamos era irresponsable. No teníamos bajista. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Ricardo: en ese momento él [Kevin] era la persona que por sus cualidades musicales y humanas era la persona que en ese momento necesitaba el grupo. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Otros aprietos aparecen en la comunicación con el Bienestar Universitario cuando las condiciones técnicas del sonido para el acto artístico no corresponden a las solicitadas por el esquema técnico de la agrupación, afectando el buen curso de la puesta en escena:

Hernán: Hay varios eventos que no nos llevan porque somos muy pretenciosos. Realmente no es eso, sino que nosotros trabajamos semanalmente muy duros porque hacemos dos horas de ensayo sin parar, haciendo una cosa, la otra, un arreglo, que mira que estúdiate esto. Pues si nosotros nos esmeramos por hacer un buen trabajo para cuando lo vayamos a hacer, entonces hacer una buena presentación, no hacer una vaina “chambona” porque jamás me ha gustado eso, entonces cada evento no es el mismo escenario, uno aquí [en la sala de ensayo] se siente cómodo por el sonido, los instrumentos, lo que sea, va uno aparte entonces el sonido está malo, que no sé qué, que hay un solo micrófono, que creen uno va a hablar y el resto suena solo, por eso es que de pronto dicen eso ,que somos un poco consentidos, que somos pretenciosos, pero no es eso. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #3, 2017)

4.4. EL VALLENATO ES...

Este apartado explica la concepción acerca del vallenato según los integrantes del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena, concepto construido desde sus saberes formales acerca del género y su experiencia en el mismo.

Según describe la agrupación, el género musical vallenato puede explicarse desde dos perspectivas: La primera de ellas trata sobre lo que otros autores han teorizado sobre el género y su origen al reseñar a éste como un movimiento folclórico emergente del encuentro entre las culturas europeas, africanas e indígenas en el territorio colombiano en los tiempos de esclavitud. Se dice que la confluencia de unos instrumentos similares a los que hoy en día se conocen como caja, guacharaca y posiblemente un cuerdófono similar a una guitarra, gestaron la aparición del género musical el cual acentuaba la particular idiosincrasia de la región del Magdalena, Guajira y el César, pero que hoy día se extiende hasta los Santanderes, y desde siempre característico por representar la identidad típica del hombre costeño y que se parcializa en este sentido por tener exponentes reconocidos mayormente masculinos.

Parte de esta conceptualización acerca de del origen del vallenato es compartida por Moreno Blanco (2010:127):

Esta música nació a comienzos del siglo XX, en el seno de una sociedad campesina fruto del mestizaje en el Magdalena Grande⁹ entre tres grupos étnicos: amerindios, negros y blancos. Ahí, los hombres recorren los grandes espacios a lomo de burro o a pie.

Otra autoridad en la materia que afirma contundentemente lo anterior es el escritor Ciro Quiroz:

Es indiscutible que la música vallenata nació en el Viejo Magdalena y se recogió con mejor resumen y legitimidad en el Cesar y la Guajira. Aunque se dice que tuvo origen en un sitio

⁹ Antigua región conformada por los departamentos actuales de Magdalena, Cesar y Guajira.

determinado, lo más probable es que surgiera simultáneamente en varias partes o, simplemente, que obedezca a una transculturación que conjugó factores de diversas entidades”. (Quiroz Otero, 1982: 98)

Estas aseveraciones indican entonces la zona donde la música vallenata tiene su nacimiento y su contemplación dentro de las músicas folclóricas en tanto se encuentra impregnada de tradición popular a lo que Abadía Morales (1983) reconoce como un constructo hecho de los conocimientos del pueblo, es decir, por el saber popular.¹⁰

De otro lado la vivencia grupal alrededor del vallenato, les permite decir que es un género musical rodeado de matices que, si bien “conserva la alegría, el gozo, a veces tintes de desorden y recocha” (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018), también es un género que se alza en romance, reflexión y protesta a través de sus líricas. La amplitud de esta música les permite disfrutar con gran compañerismo un vallenato evolucionado, que en los inicios de su consolidación se acompañaban de tres instrumentos: caja, guacharaca y acordeón, hoy, soporta todas las agregaciones instrumentales que se puedan imaginar y se fusiona con otros géneros musicales dejando de lado incluso el papel de la caja y la guacharaca; a pesar de los efectos de la comercialización de la música vallenata, la agrupación se mantiene firme en la interpretación de un vallenato orquestado, pero que conserva sus raíces y el concepto tradicional.

Hablar del auténtico vallenato tradicional es un verdadero desafío pues en la actualidad es un tema que suscita múltiples discusiones. Se considera vallenato tradicional al género surgido en los campos herencia campesina que por generaciones hicieron del canto el medio para apaciguar las extensas jornadas de trabajo. (Sinning, 2002)

Alejada de las grandes ciudades y practicada en los espacios rulares y pueblitos, en las veladas de los días de paga o en ocasión de los

¹⁰ Para profundizar: Vallenato: Cultura y Sentimiento del autor Marco Fidel Vega Señá.

festivales, esta música no era un espectáculo sino un momento de connivencia, de comunicación, de expresión de sentimientos amorosos o de amargura; con ella y a través de ella los medios expresivos se canonizaban, se ponía en pie una leyenda, se fijaba la memoria de un hecho, un chisme se propagaba. (Blanco, 2010)

Autenticidad que según lo afirman algunos reconocidos músicos y compositores de antaño y también compartido por los integrantes del grupo, es objeto de cuestionamiento debido al afán de algunos compositores e intérpretes contemporáneos de esta música ante las exigencias de la industria y comercialización de la misma:

Rafael Escalona: la nueva generación del acordeón ha evolucionado en un mil por ciento, en relación con los primeros acordeoneros. Ahora, para cantar, se pueden acompañar de varios intérpretes del instrumento y eso es una maravilla que le da variedad al género. Lo que veo es que muchos artistas logran pegar los temas, pero luego de sonar dos meses quedan en el olvido. (Seña., 2005, pág. 21)

Rafael: ...estamos ante un momento el que se cuestiona mucho las raíces del vallenato porque ya se ha empezado a fusionar con otros géneros.... (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #3, 2017)

Hasta aquí se ha abordado un panorama muy general en cuanto a la procedencia de la música vallenata y su actual situación, de la cual cabe destacar de manera complementaria el pronunciamiento de la UNESCO en el año 2015 al incluir a Vallenato como patrimonio inmaterial de la humanidad, es decir: Usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural y que internacionalmente se considera como elemento impulsor de la diversidad cultural. Algunos ejemplos son las tradiciones orales, las artes del espectáculo, los usos sociales, los rituales, los actos festivos, las creencias, los conocimientos y las prácticas relativos a la naturaleza y el universo, los conocimientos y técnicas vinculados a la alimentación, los

modismos o los saberes y las técnicas vinculados a la artesanía tradicional. (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016) :

El Comité intergubernamental para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, reunido en Namibia inscribió al vallenato en la Lista del patrimonio inmaterial que precisa medidas urgentes de salvaguardia y tres elementos en la lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la Humanidad. (UNESCO, 2015)

Imágen 7:Artículo sobre evento conmemorativo alusivo al pronunciamiento de la UNESCO acerca del vallenato.



Foto: Tomada del periódico Universo de la Universidad de Cartagena, 18 de abril de 2016

Tal responsabilidad, también necesita de la mediación entre este bien y el individuo o comunidad que quiere aprenderlo y quien se responsabiliza de los procesos de aprendizaje y enseñanza. Con esta mirada, la mediación coincide con las pedagogías críticas, que rescatan la participación de grupos humanos en sus propios contextos, con sus intereses y herencias (Barbosa, A. 2009), así como lo lleva a cabo el *Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena*.

4.4.1. Los aires del vallenato.

Los aires tradicionalmente conocidos son: el paseo, el merengue, la puya y el son. Son los cuatro aires que se viene interpretando como tradicionales. Algunas veces se confunde el Vallenato con la música de acordeón. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Según los entrevistados al hablar de los aires musicales del género vallenato existe una partición alrededor de este: “porque una cosa es hablar de vallenato y otra cuando se habla de la música de acordeón” (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018). Aunque ambos se manifiestan en la región caribe, abarcan ritmos totalmente distintos. Un ejemplo de este fenómeno lo describe Rafael, acordeonero del conjunto, refiriéndose al músico colombiano y ejecutante del acordeón Aníbal Velázquez Hurtado, quien interpretaba *Guaracha*¹¹:

Aníbal Velázquez: “Bueno que es más rápida y es más movida, porque la cumbia es rumbeada, esa vaina es lenta y es bailable. Lo mismo que el paseo en el vallenato, lo mío es más rápido. Pero ojo que no es lo mismo que la guaracha cubana”. (Velásquez, 2016)

Esto, dice Rafa, hacía pensar que eso era vallenato. Otro ejemplo, es el caso del colombiano Aniceto Molina en Centroamérica, intérprete de cumbias orquestadas con el mismo formato utilizado en los aires del género vallenato. Dice Hernán que el nombre apropiado para éstas músicas corresponde al de *música de acordeón* que más recientemente es conocido como *cumbia vallenata* en países como México, con representantes como el colombiano Andrés Gregorio Landero Guerra.

Sobre esta dicotomía también se pronuncia el reconocido compositor y cantautor sabanero Adolfo Pacheco en una entrevista concedida a Nicolás Samper:

Eso fue una frontera virtual de Consuelo Araújo. Ella misma consideró lo que era el vallenato. Y eso no es lo que hoy se conoce como tal. La música la marca el ritmo que se toca. Esa palabra [vallenato] era un gentilicio que a nadie le gustaba en 1915. Es

¹¹Guaracha: ritmo musical sabanero orquestado de la misma forma que los grupos vallenatos tradicionales. (Velásquez, 2016)

distinto el acordeón que se toca en el Magdalena a el de Valledupar; el de la Sabana al bajero. No toda la música de acordeón es vallenato, tampoco; y eso hay que aclararlo. (Pacheco, 2017)

Para aclarar entonces cuáles son los aires, ritmos o estilos de género vallenato, recurrimos al reconocido folclorista Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa (1992:529) quien afirma y profundiza explicando que los aires vallenatos son cuatro y que en su orden cronológico respecto al momento en que incluyeron y apropiaron el acordeón son: puya, merengue, son y paseo.

Puya

La Puya es en el presente momento histórico de la música vallenata uno de sus cuatro aires. Interpretado en tiempo rápido en compás de 6/8; es el aire exclusivo para mostrar la versatilidad y virtuosismo de los acordeoneros, cajeros y guacharaqueros en la sección reservada para la improvisación durante los festivales y concursos como El Festival Francisco el Hombre en Riohacha y el Festival de la Leyenda Vallenata en Valledupar.

Antes de llegar a este punto, la Puya vallenata en sus inicios consistía en una especie musical aborígen no cantada llamada Puya y era acompañada únicamente por melodía y ritmo; la primera estaba a cargo del carrizo, el cual era una especie de gaita que imitaba en ritmo rápido el canto de los pájaros, y lo segundo era ejecutado por un tambor tocado con baquetas y se le sumaban eventualmente unas maracas. Se considera que el vocablo Puya nominaba un ritmo musical, pero también era el nombre de una danza que se bailaba en hileras y cada persona llevaba las manos abiertas a la altura del pecho con los dedos apuntando hacia adelante simulando que entre ellos, los danzarines, se puyaban. (Hinojosa, 1992)

Según Hinojosa etimológicamente la palabra “puya” es un vocablo que generalmente el Latinoamérica hace referencia a una indirecta o sátira hiriente, pero se ha ejercido una

práctica equivoca al escribirlo pues en este sentido no sería puya sino pulla, la cual es una expresión negroide sarcástica o picante cantada en forma de versos.

Con el tiempo ambas expresiones, una coreográfica y otra cantada, se fusionaron para dar nacimiento a la Puya vallenata, la cual incorpora el acordeón a las melodías de puya aborigen y al canto de pulla mulato con una ejecución más virtuosa debido a la extensión sonora del mismo del acordeón.

Actualmente la puya vallenata conserva la melodía similar al canto de las aves, sigue tratando temas referentes a animales y versos sarcásticos.

Merengue

El Merengue vallenato es cronológicamente el segundo aire musical adoptado por el acordeón. Según Alberto Murgas (1999):

El Merengue es primo hermano de la puya. La diferencia es que el merengue es narrativo, costumbrista y es más lento.

Retomando la investigación de Hinojosa (1992), el vocablo merengue obedece a una evolución de la palabra *muserengue*, nombre perteneciente a una cultura africana de cantores altamente musical, que al igual que los demás aires también recibió la influencia aborigen y española. Inicialmente su formato musical estaba constituido por tambores cónicos mulatos, tambor chimila, carrizo aborigen y voz. Además, no se le llamó merengue a la música que se hacía con este formato sino también a una especie de fiesta amenizada con tambores y carrizo y en otras ocasiones este vocablo también fue asignado a una especie de cantares.

Una vez incorporada el acordeón, el Merengue vallenato se caracteriza por ser una de los aires más complejos en su interpretación hasta el punto llegar a descalificarse a los participantes en concursos de música vallenata por incurrir en fallas durante su interpretación.

Son

Al igual que todos los aires el Son también fue susceptible de ser un nombre dado a ritmos musicales ligados a la danza (Ministerio de Cultura, 2013). Son, en una palabra proveniente del latín *sonus* que significa sonido “agradable producido con arte” (Hinojosa, 1992). Según Murgas (1999):

El Son es nostálgico. Siempre se cantan los lamentos, inclusive se dice que con el son, el negro se lamentaba expresando su suerte de esclavitud, después se ser traído a esta región.

El Son es un aire narrativo para contar los acontecimientos cotidianos como guerras, epidemias, veranos, amores, protestas y denuncias públicas. Respecto a su ejecución musical es un ritmo de subdivisión binaria tocado en velocidad metronómica promedio entre 65 y 75 y de notoria utilización del bajo incluso más que la melodía, lo cual es una característica fundamental puesto que en un principio el son y el paseo se confundían. Este hecho Hinojosa lo atribuye a un desconocimiento en la ejecución de los bajos de los primeros acordeoneros y no a una confusión entre estos cantos antes de ser acogidos por el acordeón. (Hinojosa, 1992) (Ministerio de Cultura, 2013)

Paseo

El Paseo es otro de los aires del género vallenato concebido para perpetuar a través del canto las historias del pueblo ante la inexistencia de la escritura como lo expresa el folclorólogo Manuel Zapata Olivella:

Los sucesos políticos, religiosos, amorosos, laborales, todos caben en estas narraciones musicalizadas que se ‘publican’ en las parrandas y que vuelan de boca en boca de los cantores populares, historiando de tal modo la vida emotiva y las contingencias alegres o tristes que llenan la existencia de los provincianos.

Zapata Olivella Citado por (Abadia, 1983,)

Paseo, es otra palabra que nominó asuntos musicales y dancísticos dentro del habla hispana. Por un lado, se hace referencia a una figura de baile equivalente a “bailar paseado”, y por el otro, lo que actualmente se conoce como paseo es la suma de otras especies musicales cantadas anteriormente conocidas como: amor-amor, los cantares de pilón, cantos de tambora y cantos de gaita. (Hinojosa, 1992). Dentro de los aspectos musicales formales, este ritmo se caracteriza por su escritura en compás partido y por la fuerte presencia de la sincopa en velocidades metronómicas entre 70 y 126. (Ministerio de Cultura, 2013)

4.4.2. Patrones rítmicos de los aires vallenatos

Como resultado del análisis acerca de los patrones rítmicos interpretados por la caja y guacharaca en la ejecución de los aires Paseo, Son, Merengue y Puya, y recurriendo además a la escasa documentación al respecto es posible la transcripción de manera muy somera de dichos patrones rítmicos. Para ello es importante destacar que entre estos aires la ejecución de dos de ellos se realiza en compás binario y los dos restantes en métricas ternarias. Los primeros serán el Paseo y la Puya, y los segundos el Merengue y la Puya.

He aquí una transcripción del patrón rítmico base de la caja y la guacharaca para la ejecución en los aires de Paseo y Son. Cabe recordar que una de las diferencias en este aspecto que permite diferenciar los dos aires consiste en las velocidades metronómicas, para la cual el son será aproximadamente entre 65 y 75 y el paseo aproximadamente parte de en un tiempo de 160.

Imagen 8::Base rítmica guacharaca y caja paseo y son.



Imagen tomada de (Ministerio de Cultura, 2013, pág. 26)

Este fragmento corresponde a la transcripción de un fragmento ejecutado por el acordeón en aire de son titulado “El luto de mi acordeón” de Francisco Rada.

Imágen 9: Transcripción fragmento de son.



Imagen tomada de (Ministerio de Cultura, 2013) pág.20

Ahora una sección transcrita del acordeón del paseo “El jardín de fundación” de Luis Enrique Martínez:

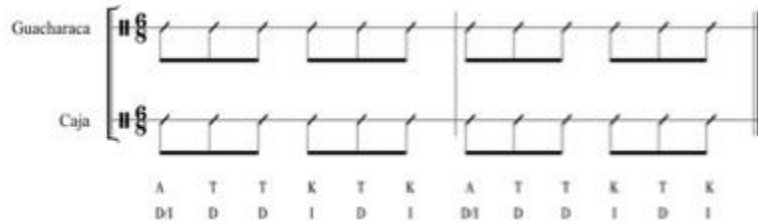
Imágen 10: Fragmento del paseo El jardín de fundación.



Imagen tomada de (Ministerio de Cultura, 2013) pág.23

Ahora véase la escritura correspondiente a los aires de merengue y puya, cuyo compás es de 6/8:

Imágen 11: Base rítmica merengue y puya.



Imágen tomada de seminario de percusión a cargo de Gilbert Martínez

Este fragmento corresponde a la transcripción del merengue “La Villa del Rosario” de Luis Enrique Martínez (introducción)

Imágen 12: ragmento del merengue La Villa del Rosario.



Imagen tomada de Imagen tomada de (Ministerio de Cultura, 2013) pág.15

He aquí una porción de la puya “Mi negra linda” de Abel Antonio Villa:

Imágen 13: Fragmento de la puya Mi Negrita Linda



Imagen tomada de Imagen tomada de (Ministerio de Cultura, 2013) pág.17

4.4.3. Caja, Guacharaca y Acordeón. La trifonía típica del género musical vallenato

Este segmento hace una aproximación desde la concepción de los integrantes del conjunto y de algunas literaturas al respecto, sobre la consolidación del actual formato musical básico para la ejecución del vallenato.

La Caja

Imágen 14: Tambor Lumbalú.



Foto: Tomada de Canelita Celis

En la entrevista realizada a Andrés Vizcaíno, uno de los cajeros del conjunto, refiere que la caja es el aporte africano a la música vallenata. El aporte negroide anterior a la actual constitución del instrumento percetivo llamado caja, consiste en un tambor cónico de una sola membrana, de fondo abierto y de aproximadamente entre setenta centímetros hasta un metro de altura, el cual según las zonas o el territorio fue bautizado con distintos nombres como, por ejemplo: currulao en Bolívar y lumbalú en Palenque y tocado con las manos.

De otro lado, Tomás Darío Hinojosa profundiza al respecto y expone que anterior a la inclusión del acordeón y del tambor cónico africano, el responsable del ritmo percutido que acompañara los cantares vallenatos en distintas culturas aborígenes precolombinas era un tambor cilíndrico, mediano y de doble membrana percutido con una especie de baquetas e idóneo en asuntos concernientes a las guerras o enfrentamientos de la época.

Imágen 15:Tambor Kasha.



Foto: Tomada del periódico Pílon (2014).
Kasha, tambor wayuu de doble parche.

Imágen 16:Caja del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.



Foto: cortesía de Ricardo José Pautt, 2018.

Inicialmente el tambor era hecho de un tronco corto de madera hueco moldeado por un “carpintero real” quien escogía el árbol guiado por un ave llamada guatapana¹². Cuando el tambor tenía doble membrana se utilizaban aros hechos en bejucos¹³ que, al ser unidos por unas amarras en forma de equis, templaban y el cuero con que se hacían los parches y adornaban el tambor. (Hinojosa, 1992)

¹² Este es el nombre chimila del carpintero real, llamado por los yukos, sacuare, el más hermoso de toso los carpinteros, grande, de color negro y penacho rojo encarnado. Según los yokus en el origen del mundo este animalito ocupa en la creación el carácter de ayudante de Dios y recibe dones especiales. (Hinojosa, 1992)

¹³ Tallo largo, fuerte y delgado que se desprende de algunas plantas tropicales; suele emplearse para asir objetos. (Hinojosa, 1992)

Imágen 17: Andrés Vizcaíno, cajero del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.



Foto: cortesía de Ricardo José Pautt, 2018.

Actualmente, en la caja vallenata estos aros de bejuco fueron cambiados por aros metálicos y otras piezas del mismo material y en vez de cuero, ahora el parche es de un material sintético y el cuerpo hecho en fibra de vidrio. Según afirma Andrés Vizcaíno el rol del tambor cuando el vallenato empezaba a gestarse, era el de complementar y acompañar con patrones rítmicos, y una vez se consolidado el género la caja comienza a demandar del ejecutante no sólo la función de la base percutida, sino también el de instrumento figurante, proponente y creador de ornamentos rítmicos. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

La Guacharaca

En la entrevista a Kevin Olier, guacharaquero del grupo, cuenta que la guacharaca usada para en la ejecución del vallenato en sus inicios era un instrumento rústico en su construcción, hecho de una planta llamado “lata” a la cual se le tomaba un trozo de su tallo y se hacían unas ranuras sobre éste con el propósito de conseguir un sonido al friccionarlo. Su función era la de marcar el tiempo dentro de la ejecución rítmica del patrón musical y generar algo de sonoridades brillosas.

Imágen 18: Guacharaca tradicional.



Foto: Tomada de la página web de la Fundación BAT Colombia. Álbum: Idéofonos

Sobre esta afirmación Hinojosa (1992) en su libro *Cultura Vallenata: Origen, Teorías y Pruebas*, describe a la planta de “lata” como una palmera de tallos color vino tinto de alturas aproximadas a los cuatro metros; es utilizada para hacer aceites, vinos, jugos y elaborar la guacharaca; para ello:

Una parte del tallo a la que a todo lo largo se le retira una cara con la medula y se le practican incisiones circulares paralelas, separadas unas de otras por menos de medio centímetro a lo largo de su extensión, dejando lisas sólo dos porciones en los extremos, que luego servirán de mangos o asideros, es la que, al ser fricciónada, produce un sonido similar al canto del ave que lleva su mismo nombre.

El instrumento tuvo extensión originalmente de algo más de un metro, y se fricciónó en aquellos tiempos con una costilla de venado, luego de ganado y por último con una especie de trinche elaborado en madera y alambres. (Hinojosa, 1992)

Imágen 20: Guacharaca metálica.



Fotos: cortesía Ricardo José Pautt (2018).

Más adelante cuenta

Kevin, con la evolución de la guacharaca de madera a la guacharaca metálica, se toman influencias de las sonoridades y ritmos dominicanos para ser traídos a la interpretación del vallenato y enriquecerlo con la vitalidad de éstas novedosas ideas, dejando de lado la rigurosidad

Imágen 19: Kevin Olier, guacharaquero del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.



Fotos: cortesía Ricardo José Pautt (2018)

de su rol marcante y acompañante para convertirse en otro instrumento figurante y proponente de variaciones en el rítmicas propiciado por las competiciones en festivales. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

El Acordeón

Según Hinojosa el acordeón tiene su patente en Alemania, creado por Kiril Damian en 1829, según el Ministerio de Cultura (2013) es el único instrumento no raizal del folclor musical vallenato incorporado trescientos años después de la llegada de la percusión africana y que de manera simultánea llegó a puertos marítimos y fluviales en toda América; en Colombia llegó a Santa Marta, a Riohacha, a Mompo, a El Banco, a Tamalameque y de inmediato los contrabandistas y viajeros de ganado los transportaron tierra adentro para sustituir la labor del carrizo o flauta aborigen.

Es importante destacar el que acordeón ha atravesado numerosas transformaciones hasta llegar a la actual, la cual es un aerófono de lengüetas múltiples constituidos por un fuelle mediante el cual se impulsa aire con ayuda de las lengüetas; tiene treinta y uno botones del lado derecho distribuidos en tres hileras de adentro hacia fuera, así: afuera diez botones que

Imágen 21:: Acordeón cinco letras.



Foto: cortesía de Rafael Rúa (2018).

producen tonos agudos; al centro once botones producen tonos medios y hacia

adentro diez botones producen tonos bajos; del lado izquierdo cuenta con dos hileras de seis botones o tres hileras de cuatro botones llamados bajos.

Imágen 22:Rafael Rúa, acordeonero de del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena..



Foto: cortesía de Ricardo José Pautt (2018).

Cabe resaltar que a su llegada, puesto que los acordeones son importados, éstos son modificados para cumplir con las exigencias de melodías y tonos que se requieren en la música vallenata. Como resultado, actualmente se conocen tres tipos de acordeones: ADG,

GSF y cinco letras, ajustados con la ayuda y sapiencia empírica de los expertos en este tipo de adaptaciones.

El Cantor

A la trifonía anteriormente mencionada actualmente la complementa la voz del cantor. Hinojosa (1992) amplía sobre el papel del canto y hace mención de este como un factor fuertemente presente y aportado por la cultura española, negra y aborígen dando como resultado la aparición de excelentes exponentes de géneros cantoriles como son ejemplo de ellos: los decimeros, los cantadores de gaitas vallenatas y cantadores de vaquería. Todos estos se resumen hoy día en la figura del cantante vallenato contemporáneo quien goza de gran aprecio por parte del público.

Imágen 23: César Beleño, cantante el Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.



Foto: cortesía de Ricardo José Pautt (2018).

Hablamos de un cantante vallenato contemporáneo haciendo claridad que en el momento en el que los cantos vallenatos incorporan el acordeón, era el mismo acordeonero quien asumía la labor de cantante haciendo “desaparecer” la figura del cantor por algún tiempo, puesto que los que no abrazaron el acordeón lo hicieron con guitarra, quedando de alguna manera excluidos hasta que éste recobro nuevamente su incorporación dentro del formato musical como tal, separándose casi en su totalidad y el cantor y el acordeonero.

4.4.4. El formato musical del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.

Esta sección hace alusión a los instrumentos que caracterizan el formato musical de la agrupación de la Universidad de Cartagena como resultado de las agregaciones instrumentales en la interpretación de la música vallenata. Estos cambios, según los

integrantes del grupo, corresponden a las nuevas de dinámicas de la industria musical que exigen de esta música una sonoridad “más” competentes con las otras del mundo.

Entre los instrumentos que hacen parte de la nómina musical del conjunto citado, algunos son de elaboración artesanal-acústicos, y otros son de la línea electrónica. Los del primer grupo son: la caja, la guacharaca, el acordeón, los timbales y las congas; los segundos son: el teclado y el bajo; a éstos se le suman una voz líder y una o dos voces coristas.

Son precisamente las nuevas dinámicas de fusión entre la música vallenata y otros géneros musicales los que han determinado e impulsado el surgimiento de un formato más amplio que implementa una mayor orquestación:

Hernán: En ciertas ocasiones se utiliza más que todo el bombardino, siguiente a ese cuando no se puede tener bombardino, un saxofón. Tú sabes que en estos tiempos se ha hecho mucha fusión con otras músicas y el vallenato también experimenta, entonces se han incluido ese tipo de instrumentos de viento en la música vallenata. ¿Qué pasa?, ya uno se ve obligado a incluir ese tipo de instrumentos en el vallenato, y bueno, conclusión, se debe a la fusión. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #3, 2017)

En todo caso lo que determina la selección o escogencia de un ejecutante vocal o instrumental es, en primera instancia, la audición mencionada unos párrafos atrás, y en segunda, la especificidad que mejor desempeñe el músico o la necesidad de un rol faltante:

Gustavo: Por ejemplo, en la percusión, hay personas que tiene conocimientos sobre toda la percusión, digamos que pueden tocar timbales, conga, caja, guacharaquero. Siempre tiene uno que es en el que mejor se desempeña, entonces en eso también se basa la elección de quién coge qué instrumento. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #3, 2017)

Rafael: Hay otro caso, porque el caso de Hernán ha sido diferente. Por ejemplo, Hernán el instrumento que más maneja es la caja, pero el grupo lo necesitaba más en los timbales. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #3, 2017)

Imágen 25: Hernán Hernández, percusionista del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.



Imágen 24: Kevin Gutiérrez, Bajista del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.



Imágen 26: Alfredo de la Espriella, pianista del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.



Imágen 27: Gustavo Arrieta, percusionista del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.



Foto: cortesía de Ricardo José Pautt

4.4.5. Los Repertorios

En cuanto al repertorio del grupo, este epígrafe conversa acerca de las canciones que interpretan el Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena. No sólo presenta las obras más destacadas del grupo junto a su transcripción, sino que, a partir de éste también se dan a

conocer las preferencias del colectivo, las de su público y otros aspectos como, por ejemplo, las dificultades en la interpretación.

El repertorio musical del conjunto lo conforman vallenatos en los aires de: Merengue Paseo, Puya y Son. Aunque con gusto interpretan los cuatro aires, afirmación que hacen los miembros del conjunto, el vallenato no se escapa de las dinámicas de la industria musical lo cual se ven reflejados en la ejecución de un repertorio compuesto mayormente por canciones vallenatas en los aires de Merengue y Paseo:

Hernán: Simplemente es el tema comercial... ahora los grupos vallenatos se han limitado por temas comerciales a hacer esos aires. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #3, 2017)

Alfredo: Digamos que esa ha sido la tendencia del vallenato, eso ni siquiera es un problema que viene del grupo sino del género vallenato que como tal se ha establecido que los aires comerciales, los que se venden, los que le gustan a la gente es el paseo y el merengue, pero a nosotros, los incluyo a todos, nos gusta el vallenato en cualquiera de sus aires y el vallenato tradicional también está fuerte en nosotros. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #3, 2017)

El Merengue y el Paseo se han establecido como los aires de mayor aceptación dentro del público seguidor de la agrupación en los conciertos, parrandas y eventos académicos, mientras que la ejecución de los aires de Puya y Son se reservan como garantía para alcanzar alguna premiación en competiciones.

Sobre los estilos dentro del género vallenato se puede afirmar que, según Rafael Rúa, existe una clara diferencia entre los estilos vallenatos, unos porque poseen mayor contenido de letras en relación con su arreglo musical, propio del vallenato romántico y en su interpretación se valen de candencias algo melancólicas. Hay otro vallenato “que es un poco más alegre, que te habla temas jocosos y de la cotidianidad” (Grupo Vallenato U. de C.,

Entrevista #4, 2018) y se caracteriza por tener menos contenido lírico y se apoya más en la ejecución instrumental. También cabe la posibilidad de que los estilos sean definidos por los mismos artistas o agrupaciones.

Las canciones que integran el repertorio son seleccionadas cuidadosamente durante el proceso auditivo, y preparadas con gran rigurosidad durante el ensayo de modo que sean apropiadas para los públicos, pero que también ilustren el profesionalismo de la agrupación universitaria. Son un gran número de canciones las que conforman el repertorio del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena, entre ellas se desatacan: *Ni punto de comparación* (Rolando Ochoa), *Te bailaron el indio* (Dagoberto Osorio), *Lo más sabroso* (Diomedes Díaz), *La Plata* (Calixto Ochoa), *Matildelina* (Leandro Díaz), *La gringa* (Isaac Calvo), *La grabadora* (Nafer Durán), *Déjala* (Juan Humberto Rois), *La Leona* (Tato Fragozo), *La Creciente* (Hernando Marín Lacouture), *Vete* (canción inédita), *La que me quiera, la quiero* (Silvestre Dangond), *Maguito biche* (Edilberto Daza) y *No te vuelvo a rogar* (Ricardo Pautt). Algunas de estas interpretadas por reconocidas voces del vallenato como: Silvestre Dangond, Farid Ortiz, Diomedes Díaz, Leandro Díaz, Peter Manjarrez y Rafael Orozco.

A fin de presentar una transcripción del repertorio, se seleccionaron cinco piezas interpretadas por el conjunto las cuales fueron seleccionadas y transcritas conforme a los criterios de **antigüedad**: en cuanto es una de las canciones tradicionales; de **dificultad**: por la exigencia de su ejecución; por la **preferencia del público**: por ser la más solicitada; por la **preferencia de grupo**: por ser una de las que más disfrutaban al tocar y por la cualidad de **inédita**: cuya autoría pertenece a uno de los miembros del grupo.

Matildelina

Es de los paseos más representativos del vallenato tradicional de la autoría de Leandro Díaz Duarte. Según Celso Guerra Gutiérrez:

La canción más popular del maestro Leandro Díaz Duarte, se conoció en la versión de Alfredo Gutiérrez, cuando este la grabó en 1971.

Rodrigo Oñate, amigo y compadre de Alfredo, se la escuchó a Leandro cuando el bardo, la interpretó en una parranda, acompañado por las guitarras sandiegananas de Juan Calderón, Antonio Ibrahim y Hugo Araújo; Oñate, quedó prendado por la belleza literaria de semejante canto, e inmediatamente, se la recomendó al intérprete.

Leandro Díaz, hizo este canto a orillas de las cristalinas aguas del río Tocaimo, ubicado en la población del mismo nombre, corregimiento de San Diego de Las Flores, quien junto al caserío de El Rincón, le dieron cariño y calor humano para que este gran juglar, compusiera en este entorno sus mejores canciones y desplegara todo su talento y lo irrigara por todo el planeta.

Matilde Lina Soto Negrete, verdadero nombre de la musa inspiradora de esta legendaria canción, es una agraciada dama oriunda del caserío del Plan, corregimiento de La Jagua en La Guajira, anclado en plena Serranía del Perijá, a la cual, Leandro conoció en una fiesta en Manaure, a donde Díaz, fue invitado por su acordeonero y compañero “Toño” Salas. (Gutiérrez, 2013)

Matilde Lina

Leandro Díaz

17

— do, en la mu - jer — que me ha - cia so - nar Las a - guas cla - ras del río To - cai -

17

21

- mo me dier - ron fuer - zas pa - ra can - tar. — Lle - go de pron -

21

25

- toa mi pen - sa - mien - to e - sa be - lla — me - lo - di - a. Y co - mo na -

25

29

- da te - ni - a laa - pro - ve - cheen — el mo - men - to. Y co - mo na -

29

33

na te - ni - a laa - pro - ve - cheen el mo - men - to.

37

41

45

The image shows a musical score for the song 'Matilde Lina'. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a measure marked '49' and contains a melodic line with notes and rests. Above the staff, there are two chord symbols: 'A' and 'E'. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps. It contains a piano accompaniment with chords and a bass line. The score is divided into measures by vertical bar lines.

I
 Un medio día que estuve pensando(bis)
 en la mujer que me hacía soñar
 las aguas claras del río Tocaimo
 me dieron fuerzas para cantar.
 Llego de pronto a mi pensamiento
 esa bella melodía
 y como nada tenía
 la aproveche en el momento (Bis).

II
 Este paseo es de Leandro Díaz
 pero parece de Emilianito
 tiene los versos muy chiquiticos
 y vajiticos de melodía.
 Tiene una nota muy recogida
 que no parece hecho mío
 Y era que estaba en el río
 pensando en Matilde Lina (bis)

III
 Este sentimiento se hizo mas grande
 que palpitaba mi corazón
 el bello canto de los turpiales
 me acompañaba esta canción.
 Canción del alma, canción querida
 que para mi fue sublime
 al recordarte Matilde
 sentí temor por mi vida (bis)

Maguito Biche

Esta obra representa según el criterio general del grupo una de las más exigentes en su ejecución por el nivel de digitación y velocidad para los instrumentos y exigencia a nivel interpretativo:

César: Es muy exigente por la precisión de sus cortes, por sus cambios de ritmo, empieza en son y termina en paseo rápido. No es de las canciones más comerciales. (Beleño, 2017).

La agrupación la describe el ensamble de ésta como un proceso largo el cual ensamblaron por parte y como siempre, le colocaron su estilo interpretativo. Manguito biche fue grabada por Colacho y luego Diomedes Díaz & Iván Zuleta y de la autoría de Edilberto Daza.

Imágen 29: Partitura Manguito Biche.

Manguito Biche

Edilberto Daza

Mel. y Voz

Guacharaca

Caja

D⁹ D⁹

5 Cm Cm 1. Cm 2. Cm 25 A⁷ Ay!

34 A⁷ A⁷ A⁷ Fm

no lee-ches la cul - pael des-ti - no por queha-ya de-cai - do tu vi - da, que
 cuan - do yo fui tue - na - mo-ra - do me di - jus - te que no po - di - as a -

38 E⁷ E⁷ E⁷ A⁷

no tie - ne que ver con-ti - go si te lo bus-cas - te tu mis - ma
 cep-trara un hom - bre va-ra - do que de na - da te ser - vi - ri - a

2 Manguito Biche

42 1. A^b A^b 2. A^b A^b E^b E^b

42

48 A^b A^b E^b E^b

48 Has que-da - do dan - do vi-ron - ga di cien-do que de - seas la muer - te

52 A^b Fm E E

52 Has que-da - do dan - do vi-ron - ga di cien-do que de - seas la muer - te

56 A^b A^b E^b E^b

56 por queun ri - co te — pu - so gor - da pe - ro gor - da por — nue - ve me - ses

The image shows a musical score for the piece 'Manguito Biche'. It is written for guitar and piano. The score is divided into four systems, each with a guitar staff and a piano staff. The guitar staff includes chord diagrams and chord names (A^b, Fm, E). The piano staff shows a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The lyrics are in Spanish and are written below the guitar staff. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.) at the beginning. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4.

Manguito Biche

3

60 A♭ A♭ E♭ E♭

60

64 A♭ A♭ E♭ E♭

por queun ri - co te — pu - so gor - da pe - ro gor - da por — nue - ve me - ses

64

68 A♭ A♭ E♭ E♭

68

72 A♭ A♭ E♭ E♭

72

4

76 $A\flat$

76

Manguito Biche

I

No le eches la culpa al destino
porque haya decaído tu vida
que no tiene que ver contigo
si te lo buscaste tú misma

Cuando yo fui tu enamorado
me dijiste que no podías
aceptar a un hombre varado
que de nada te serviría

Has quedado dando vironga
diciendo que deseas la muerte (bis)

Porque un rico te puso gorda
pero gorda por nueve meses (bis)

II

El adagio dice bien claro
que sarna con gusto no pica
y si pica no mortifica
dime por qué ahora andas llorando

Es que la ambición rompe el saco
y a ti te pasó en forma exacta
de tu vida hiciste un fracaso
por andar pendiente a la plata

Ya no sales de la oficina
a pasear en un carro nuevo (bis)

III

Es que te fallaron los frenos
o se acabó la gasolina (bis)
Ni me alegra ni me entristece
el mal que padeces ahora
yo te lo decía diariamente
pero no me paraste bolas

Tu Eres La Reina

Clásico paseo vallenato en la voz de Diomedes Díaz, composición del médico Hernán Urbina lanzada en 1993. (Ortega, 2015)

Nacho Urbina, natural de San Juan del Cesar (Guajira), ha sido autor de varias y variadas letras de composiciones vallenatas, muchas de ellas exitosas, grabadas por diversos y connotados cantores de ese representativo y sentido ritmo. Es de suponer que el amor de Urbina, para aquel momento, era la que vivía en el barrio Novalito de Valledupar, tal y como lo menciona en las últimas partes de su canción: “(...) todo eso le dicen a mi reina solamente para hacerla pelear / pero yo siempre llego al Novalito / porque nunca le puedo fallar (...) / a mi reina / a mi reina / de Valledupar”. El álbum Título de Amor, donde Diomedes Díaz interpreta el tema en cuestión, es considerado el segundo en la lista de ventas millonarias de dicho cantante. (Ortega, 2015)

Tú eres la reina

Hernán Urbina

D F#m F#m E

Voz

Pue-den ha-ber más be-las que tú _____ ha-brá-o-tra con más po-der que tú, _____

Guacharaca

Caja

D D E E

pu-e-den exi-tir en es-te mun-do pe-roe-res la rei-na Las hay con co-ro-na de cris-

E D D C#m

tal _____ y tie-nen todas las per-las de mar, tal vez, pe-roen mi co-ra-zón

E/B A D E

tú e-res la rei-na. U-na rei-na sin te-so-ro ni tie-rra que meen-se-ño la ma-

2

Tú eres la reina

17

D A D E

ne - ra - de vi - vir na - da más, tan - tas ho - ras de la vi - da la - men - to — ha - ber gas - ta - do mi

21

D A D D

tiem - po enco - sas que noes - tán. Qui - ero que nun - ca ol - vi - des cua - to es - te hom - bre - te

25

C#m C#m7 Bm A

quie - re, que de - se - o que al - gun di - a tu cie - rres los o - jos por mí.

29

D D C#m C#m7

So - la me - a - com - pa - ñas - te tan - tas lu - chas que tu - ve y que he - ga - na - do ca - si to - das no

Tú eres la reina

3

35 Bm A D D

du - des vi - vi rás en mi. Tra - ta ser mien - tras se pue - da con - mi - go fe -

37 E Bm E A

liz só - lo se tie - neen la di - cha - unis - tan - te no más. To - da - vía no fal - ta

41 D E D A

quien me la lla - me que sies tra - vie - sa mi rei - na co - que ta, sien - do que con e - sos

45 D E D A

o - jos del va - lle to - dos sa - ben que yo no quie - ro fies - ta, sien - do que con e - sos

Tú eres la reina

49

D E D

o - jos del va - lle to - dos sa - ben que yo no qui - ro fies - ta.

The musical score consists of three systems. The first system is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The second system is a piano accompaniment in bass clef. The third system is a piano accompaniment in bass clef. The lyrics are written below the vocal line.

Pueden haber más bellas que tú
habrá otra con más poder que tú
pueden existir en este mundo pero eres la reina.
Las hay con coronas de cristal
tienen todas las perlas del mar
tal ves pero en mi corazón tú eres la reina

Una reina sin tesoros ni tierras
que me enseñó la manera de vivir nada mas
a estas horas de la vida lamento
haber gastado mi tiempo en cosas que no están

Quiero que nunca olvides cuanto este hombre te quiere
y que deseo que algún día me cierres los ojos por mí
sofa me acompañaste en tantas luchas que tuve
y hoy que he ganado en casi todas, no dudes,
seguirás en mí.

Trata ser mientras se pueda conmigo feliz,
sólo se tiene la dicha un instante no más.
Y todavía no falta quien me la flame
que si es traviesa mi reina coqueta
siendo que con esos ojos del valle
todos saben que yo no quiero fiesta (bis)

Pueden haber más nobles que tú
habrá otra con más honor que tú
pueden existir en esta vida,
pero eres la reina tú no pides nada por tu amor
tú no quieres nada por tu amor
y aunque en tu castillo nada tengas, tú eres la reina.

Una reina sin tesoros, ni tierras
que me enseñó la manera de vivir nada mas
a estas horas de la vida lamento
haber gastado mi tiempo en cosas que no están.

Dicta tu voluntad contra la mía señor
que a donde vaya, sigues siendo mi amor, mi felicidad
Dejo a mis amigos estos versos buenos
a los que saben cuanto di por tus besos, cuanto de verdad
Trata ser mientras se pueda conmigo feliz
sólo se tiene la dicha un instante no más.

Y todavía no falta quien me la flame
que si es traviesa mi reina coqueta
siendo que con esos ojos del valle
todos saben que yo no quiero fiesta (bis)

Que me vieron con Gustavo Gutiérrez
que vieron con Santiago pasar
que me vieron en San Juan con Diomedes
y después cogimos pa' Carrizal
todo eso le dicen a mi reina solamente para hacerla pelear
pero yo siempre llevo al novalito porque nunca le puedo fallar...

Mi compadre se cayó

Paseo rápido también interpretada por Diomedes Díaz & Juancho Rois en 1993 y de la autoría de Alejandro Durán.

Imágen 31: Partitura Mi compadre se cayó.

Mi compadre se cayó
Alejandro Durán

The musical score is written in 2/4 time. It consists of four staves: Voz (Vocal), Coro (Chorus), Guacharaca, and Caja (Cajón). The vocal line begins with a rest, followed by a melody with lyrics. The Guacharaca and Caja parts provide a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals.

Voz

Coro

Guacharaca

Caja

5

11

17

Ya lo ves...

mi com - pa - dre se ca - yo

16

C C G G G

vi - di - ta mi - a que - nos

mi com - pa - dre se ca - yo

16

21

G C C C C

que - ren de - su nir so - lo que no hu - bie ra tin -

mi com - pa - dre se ca - yo

21

26

G G G G C

ta ni - pa - pel pa - ra es - cri - bir

mi com - pa - dre se ca - yo mi com -

26

The image shows a musical score for the song 'Mi compadre se cayó'. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a guitar accompaniment line (bass clef). The guitar part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. Chord symbols (C and G) are placed above the vocal line. The lyrics are written below the vocal line, with some words split across lines. The score is numbered 16, 21, and 26 at the beginning of each system.

Mi compadre se cayó

3

31 C C C G G

se — ca - ye - ra, se ca - ye - ra —

31 - pa - dre se ca - yo — mi com - pa - dre se ca - yo

36 G G C C C

que — se cai - ga mi com - pa - dre — se — la

36 — mi com - pa - dre se ca - yo —

41 C G G G

lle - va se la lle - va — se — la

41 mi com - pa - dre se ca - yo —

The musical score is arranged in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a guitar accompaniment line (treble clef). The guitar part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with a 'v' (accents) and 'x' (mutes) notation. The piano part provides harmonic support with chords and melodic lines. The vocal line includes the lyrics: "mi com - pa - dre se ca - yo".

System 1 (Measures 46-50): The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes. Chords C and G are indicated above the staff. The piano accompaniment has a treble clef and rests. The guitar accompaniment has a treble clef and a rhythmic pattern of eighth notes with accents and mutes.

System 2 (Measures 51-55): The vocal line continues with the melody. Chords G, C, and C are indicated above the staff. The piano accompaniment has a treble clef and rests. The guitar accompaniment has a treble clef and a rhythmic pattern of eighth notes with accents and mutes.

System 3 (Measures 56-60): The vocal line continues with the melody. Chords C, G, and G are indicated above the staff. The piano accompaniment has a treble clef and rests. The guitar accompaniment has a treble clef and a rhythmic pattern of eighth notes with accents and mutes.

The image shows a musical score for the song 'Mi compadre se cayó'. It consists of three systems of music. The first system (measures 61-65) features a vocal line with lyrics and guitar chords (G, C, C, G, G) and a piano accompaniment. The second system (measures 56-58) shows a continuation of the piano accompaniment. The third system (measures 64-66) shows the final part of the piano accompaniment, ending with a double bar line.

I

Mi compadre se cayó, ya lo ves vidita mía
 mi compadre se cayó, que nos quieren desunir
 mi compadre se cayó, sólo que no hubiera tinta
 mi compadre se cayó, ni papel para escribir
 mi compadre se cayó, se cayera se cayera
 mi compadre se cayó, que se caiga mi compadre
 mi compadre se cayó, se la lleva se la lleva
 mi compadre se cayó se la lleva mi compadre

II

Mi compadre se cayó ya lo ves vidita mía
 mi compadre se cayó que arriba de aquel cerrito
 mi compadre se cayó está un gavián sin plumas
 mi compadre se cayó porque él dice que se lleva
 mi compadre se cayó y es que dice que se lleva
 mi compadre se cayó de las tres hermanas
 una mi compadre se cayó y se la lleva y se la lleva
 mi compadre se cayó se la lleva mi compadre

No te vuelvo a rogar

Esta es una de las canciones inéditas que interpreta el grupo compuesta por su coordinador Ricardo Pautt y es la preferida en los concursos cuando el grupo participa en los concursos por canción inédita; de momento, en dos ocasiones han sido ganadores con esta. Es una composición el aire de paseo y cuenta Ricardo que es una inspiración que no se basa en un hecho o experiencia propia, sino que su producto de su imaginación y resultado de su ejercicio como compositor vallenato, grabada además por César Beleño, con la participación de Kevin Olier, Hernán Hernández y Alejandro Martínez.

Imágen 32: Partitura No te vuelvo a rogar.

No te vuelvo a rogar

Ricardo Pautt

I. y Voz

Characa

Taja

5

11

16

YA NO TE VUEL - VOA - RO - GAR
NO TE PU - DE - CON - QUIE - TAR

No te vuelvo a rogar

20 $F\sharp$ $C\sharp$ E γ γ

DI : ME QUIEN TE CREES TU POR-QUE YO TE VI-NEA-MAR
CO : MO LO QUE-RIA YO UN BE-SI-TOY NA-DA MAS

24 D A A γ

LA DU-ENA DE MI LUZ NO MAS POR-QUE TE QUIE-RO TU JUE-GAS CON-MI-
YHOY ME DI-CES A-DIOS

28 E γ A γ

GO YES-CRI-BES EN TU DIA-RIOU-NA VEN-TU-RA MAS ES VER-DAD QUE TE QUIE-RO PE-ROES-TE CA-RI-

32 E γ A γ 2. A

- NO HOY MEA-MAR-GA-LA VI-DA PE-RO YA NO MAS ES VER-DAD QUE TE Y TE VOY AOL-VI
TE VOYA-RRAN-CAR

36 E ♯

DAR YO LO SE SI TU ME OL - VI - DAS TE TAM - BIEN NO MAS POR - QUE TE
DE MI SER YO PUE - DO - LO - GRAR - LO MU - JER

40 ♯

QUIE - RO TU JUE - GAS CON - MI - GO YES - CRI - BES EN TU DIA - RIOU - NA VEN - TU - RA MAS ES VER - DAD QUE TE

44 ♯

QUIE - RO PE - ROES - TE CA - RI - NO HOY MEA - MAR - GA - LA VI - DA PE - RO YA NO MAS ES VER - DAD QUE TE

48 ♯

A C# D E

No te voy a rogar dime quien te crees tu
 Porque yo te vine a amar la dueña de mi luz
 No te pude conquistar como lo quería yo
 Un besito y nada más y hoy me dices adiós

Ay no más porque te quiero tú juegas conmigo
 Y escribes en tu diario una aventura más
 Yo en verdad que te quiero pero este cariño
 Hoy me amarga la vida pero ya no mas
 Yo en verdad que te quiero pero este cariño
 Hoy me amarga la vida pero ya no mas

Y te voy a olvidar yo lo sé Si tú me olvidaste también
 Te a arrancar de mi ser mi ser yo puedo lograrlo mujer (bis)

Ay no más porque te quiero tú juegas conmigo
 Y escribes en tu diario una aventura más.....

Nadie se muere de amor se que así piensas tu
 También dañe un corazón pero hoy me arrepentí
 Tal vez me toque llorar por esta decisión
 Llorare en mi soledad pero no ruego amor

Ay tu con tu indiferencia doblegas mi orgullo
 Y acabas con las fuerzas de un conquistador
 Juro por mi mama quise ser solo tuyo
 Pero es que nada vale cuando no hay amor (bis)

Y te voy a olvidar yo lo sé Si tú me olvidaste también
 Te a arrancar de mi ser mi ser yo puedo lograrlo mujer (bis)

Ay tu con tu indiferencia doblegas mi orgullo
 Y acabas con las fuerzas de un conquistador
 Juro por mi mama quise ser solo tuyo
 Pero es que nada vale cuando no hay amor (bis)

5. PUNTOS DE LLEGADA .

5.1. LA PRÁCTICA DEL GRUPO VALLENATO DE LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA Y SU ROL COMO CONSTRUCTORA DE IDENTIDADES.

La música, entendida como un lenguaje sonoro, es por supuesto un lenguaje comunicativo (Hormigos Ruiz & Cabello, 2004), por lo tanto se involucra dentro de las concepciones que definen una sociedad. Cada contexto valida la expresión creativa de sus músicas permeados por su misma identidad cultural, económica, social e histórica, permitiendo la inserción de éstas en la cotidianidad de las personas.

La posibilidad de acceso a la música, como por ejemplo a la música vallenata, estuvo relegada a una clase social determinada, hoy día es puesta al alcance del cualquier individuo en repuesta al cambio de las dinámicas de la sociedad. Por ejemplo, la comunidad costeña, por no hablar de otras, experimentan un sentimiento de filiación con este género ya que refleja las necesidades de expresión de sus emociones y porque se ajusta a su discurso identitario.

Contrariamente al pensamiento de algunos autores quienes consideran que la posibilidad de alta circulación de unas músicas les sustrae su valor y responsabilidad socializadora, considero la pregunta: ¿Qué problemáticas se pueden desprender de la necesidad o del estado de identificación de un individuo dentro de un grupo social o masa a través de la música?

El Grupo o Vallenato de la Universidad de Cartagena precisamente actúa como colectivo social cohesionado por el gusto por la música vallenata y a su vez encuentran identificación dentro de un público para no sólo cumplir con el ejercicio del uso de la música

con fines recreativos sino además, para continuar el conjunto de rasgos que moldean su idiosincrasia por medio de composiciones o recreaciones musicales cuyas letras reflejan una forma de vida e ideología sustentadas en la festividad, en la relación de poder entre hombre y mujer, en la jocosidad de los acontecimientos cotidianos o extraordinarios y eventualmente el llamado a la reflexión, lo cual promueve un reconocimiento del individuo dentro de la sociedad y sus dimensiones, y por consiguiente, cultiva un sentido de pertenencia que garantiza la continuidad de la misma:

Una educación musical que no tenga en cuenta esos legados y rechace sus lógicas, activa procesos de olvido, desarraigo y deterioro de las tradiciones que son claves para nuestra configuración identitaria, con el consiguiente impacto negativo en el conjunto del tejido social. (Arenas, 2016)

5.2. LA PRÁCTICA DEL GRUPO VALLENATO DE LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA: ENTRE LA INDIVIDUALIDAD Y LA COLECTIVIDAD.

El ser humano posee la capacidad de estructurar conceptos sobre la realidad donde se encuentra sumergido a fin de realizar juicios de valor sobre la misma; esto es una manera unicitaria y autónoma de concebir el mundo que le rodea. De la misma manera, esto se aplica a la hora de referirnos al ámbito musical cuando cumple con el propósito de exteriorizar la cotidianidad del hombre, sus emociones y sentimientos o una convicción. (Echeverri, 2015)

La misma naturaleza, no se concibe aislada o separada como tampoco lo está el individuo de la sociedad, en este sentido existe una relación de ida y vuelta hasta el punto de que no se piensa la una sin el otro. El impulso autónomo del ser humano por exteriorizar su percepción del mundo, por ejemplo, a través de la creación y la recreación de la música, no tendría por qué considerarse un esfuerzo emancipador irrisorio o significar la derrota de la

soberanía del ser humano ante los condicionamientos sociales, los cuales son estrictamente necesarios para merecer la categoría de sociedad. (Chávez, 1964)

El grupo vallenato de la universidad de Cartagena justamente oscila entre la individualidad y la colectividad. Lo primero, sucede en la medida en que el proceso de formación musical integral se construye desde la individualidad de los sujetos y se ve reflejado en lo segundo, esto es, en la colectividad del aprendizaje, lo cual genera, según Di Natale y Russell (1995) cit. por Aróstegui & Iotova (2012):

- Destrezas sociales básicas. El trabajo en grupo implica el desarrollo de tales capacidades, que pueden desarrollarse tanto en lo que a la interpretación se refiere, como a la selección de las partituras.
- Capacidades comunicativas. Desarrolla la comunicación verbal y no verbal, así como la conciencia de grupo.
- Resolución de conflictos. lo que se aprende como consecuencia de tener que sincronizarse respecto al tempo, entradas, y la implicación en la toma de decisiones durante los ensayos.
- Conciencia de grupo. El trabajo en agrupaciones musicales desarrolla al individuo en su unicidad, y su integración en el grupo, con el que se responsabiliza. El progreso de uno es el de todos, y viceversa.

Como ejemplo tenemos un testimonio de los entrevistados:

Rafael: hay una cosa que aprendimos de Gustavo... él nos decía que había que hacer ambientes, que no todo el tiempo era la bulla, que había que matizar... en ocasiones eso podía generar diferencias, pero como compartíamos el mismo objetivo de que el grupo sonara bien,

nos acatábamos a lo que se dijera.... (Grupo Vallenato U. de C.,
Entrevista #4, 2018)

5.3. LA PRÁCTICA DEL GRUPO VALLENATO DE LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA Y SU MODELO DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE.

Sobre el modelo pedagógico presente en la *Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena* es posible identificar no sólo un modelo, sino que en sus formas pedagógicas se distinguen diversos rasgos de enseñanza y aprendizajes como los son: el aprendizaje significativo, dialogante, cooperativo, colaborativo y autónomo.

Del aprendizaje significativo, concepto pilar del constructivismo desarrollado por el psicólogo Paul Ausubel, lo cual sucede cuando un estudiante conecta o relaciona la información nueva con la que ya posee, es decir, con la estructura cognitiva ya existente. Esta forma del conocimiento evidenciada dentro de los procesos aprendizaje y enseñanza en el conjunto, les proporciona una herramienta fundamental para la comprensión de nuevos conceptos musicales tomando como fuente de aprendizaje sus propias experiencias, lo que se evidencia en la *guataca*. Tales concepciones nuevas adquiridas de esta forma poseen la bondad de ser permanentes o aprendidas a largo plazo, permitiendo así que la suma de sus conceptualizaciones más adelante les sirva en la resolución de nuevas situaciones musicales.

También, dentro de los rasgos observados se destacan características del aprendizaje dialogante. Se evidencia en la práctica en la labor docente al identificar los conocimientos previos de los integrantes del conjunto a fin de poder organizar los nuevos contenidos que desea que ellos aprendan, no imponiéndoles sino a través de una transferencia del conocimiento y del intercambio de ideas.

De otro lado, se puede afirmar que la práctica del conjunto se enriquece con la intervención activa de cada uno de los músicos y de la labor mediadora de su coordinador

dentro del proceso al preocuparse no sólo por garantizar el aprendizaje a nivel cognitivo, sino que se procura el desarrollo de un individuo íntegro comprometido con él mismo y la sociedad, es decir, un ser humano inteligente, pero al mismo tiempo socio afectivo y capaz de poner en práctica sus saberes dentro de su contexto.

El sujeto que siente, actúa y piensa.

(Wallon, 1987).

Entre lo significativo y dialogante encontramos el aprendizaje cooperativo, cuya literatura puede profundizarse en los trabajos de Célestin Freinet y Dewey. En este sentido atributos del aprendizaje cooperativo como el trabajo en equipo, la sana convivencia y el ambiente respetuoso donde puedan debatirse los conceptos, es decir, un aprendizaje no unidireccional sino como resultado de la cooperación entre unos y otros dentro del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena. Dentro de estas dinámicas cooperativas se encontró que los integrantes y maestro intervienen en la selección de los repertorios a trabajar y se rastrean los saberes individuales de modo que esto favorezca el ensamble, es decir, el trabajo en equipo, al fijar metas y objetivos y así delegar las responsabilidades. También la planificación de las actividades en dialogada y compartida. Así mismo, sus integrantes reconocen que el éxito de uno es el éxito de todos por lo cual la labor y las responsabilidades musicales y de otras índoles no recaen sobre un solo miembro, sino que son compartidas:

Alfredo: he aprendido el tema del trabajo en equipo y de conseguir un sonido grupal, por ejemplo, conceptos como matizar, tener protagonismos en ciertas partes, entender los ambientes musicales de cada canción, por ejemplo, eso a mí me ha servido mucho del grupo vallenato de la universidad. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #3, 2017)

De la mano del aprendizaje cooperativo, está el aprendizaje colaborativo:

El aprendizaje colaborativo es una técnica didáctica que promueve el aprendizaje centrado en el alumno basando el trabajo en pequeños grupos, donde los estudiantes con diferentes niveles de habilidad utilizan una variedad de actividades de aprendizaje para mejorar su entendimiento sobre una materia. Cada miembro del grupo de trabajo es responsable no solo de su aprendizaje, sino de ayudar a sus compañeros a aprender, creando con ello una atmósfera de logro. (TEC de Monterrey. PDHD)

En algunas literaturas ambas formas tienden a ser homólogas, pero Kenneth Delgado expone que en el aprendizaje cooperativo el profesor es quien diseña y mantiene la estructura de interacciones y es quien decide o tiene la última palabra sobre la dinámica del proceso y de los resultados que se obtengan y que, en el colaborativo, las decisiones corresponden más al colectivo de estudiantes, y luego hay una puesta en común de los resultados. (Delgado, 2016, págs. pp.18-20)

Kevin: no teníamos esa figura de líder, y el resto los demás siguen, sino que todos aportábamos. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

Por último y no menos importante, se destaca el aprendizaje autónomo:

El aprendizaje autónomo es un aprendizaje estratégico en el que la persona toma decisiones claves sobre su propio aprendizaje: autodirigiéndolo en función de unas necesidades, metas o propósitos, auto regulándolo (seleccionando alternativas, acciones, tiempos) y autoevaluándolo, de acuerdo con los recursos y escenarios de que dispone y de las exigencias y condiciones del contexto. (Congreso Nacional De Pedagogía -Organizado Por La Fundación Conaced, 2008)

En este sentido esta forma del aprendizaje también presente dentro del ejercicio de la practica musical del conjunto, cada uno de los integrantes aprende haciendo uso de sus propias habilidades y competencias cognitivas como por ejemplo, la escucha, la capacidad investigativa o de relación de la información, como también de las afectivas que tienen que ver con el carácter social en el aprendizaje, por ejemplo, la habilidades comunicativas o la motivación, y por su puesto las habilidades metacognitivas referentes a la autoreflexión del su propio quehacer:

Gustavo: resulta que la música es de ensayo individual pero también es de ensayo grupal, entonces nosotros nos veíamos una vez a la semana, entonces no es posible que una persona aprenda a tocar un instrumento dándole una vez por semana por dos horas. Entonces ese ensayo que se hacía a la semana era grupal, pero la tarea era tuya de aprender en tu casa en la universidad o donde tu quisieras de seguir haciéndole a tu instrumento como para aprender tu instrumento como para aprenderte las acciones y estar listo el día del ensayo, [la música]es un proceso no de un día, sino constante. Nosotros los percusionistas ensayamos hasta en el pupitre, aprendemos con los instrumentos, pero con una mesa también se aprende. (Grupo Vallenato U. de C., Entrevista #4, 2018)

CONCLUSIONES

Para finalizar esta primera experiencia investigativa, es oportuno señalar algunas conclusiones de carácter musical, pedagógico e investigativo, no a modo de cierre sino como construcciones reflexivas, resultado del proceso y reflexión a la luz de los nuevos aprendizajes.

En cuanto a lo musical, las prácticas centradas en la escritura musical no deben subyugar a las otras fundamentadas en la racionalidad de la oralidad como es el caso de las músicas tradicionales y folclóricas, específicamente el vallenato en este caso. La ausencia de los códigos y marcas visibles sobre el papel en la práctica del *Grupo vallenato de la Universidad de Cartagena* hacen de esta un ejercicio musical auténtico y genuino alejado de la concepción académica del estudio musical donde el músico oral razona, pero no del mismo modo que el músico académico; mas bien la oralidad podría asociarse al aprendizaje por entrenamiento efectuado a través de la escucha sobre el hecho sonoro con el propósito de alcanzar los respectivos nexos musicales y técnicos pertinentes e involucrando de paso, la participación en actividades de carácter social .

Como candidata al título de Licenciada en Música, estimo desde lo pedagógico, que las prácticas musicales institucionales como la del conjunto vallenato de la Universidad de Cartagena son portadoras de saberes que no son exclusivos únicamente de la academia y que yendo más allá de lo netamente cognitivo, le apuestan al valor de lo afectivo y de la práctica que otros modelos tradicionales y autoestructurantes han desaparecido de sus principios filosóficos y pedagógicos.

Y desde lo investigativo, una mirada reflexiva sobre la propia práctica se constituye en una herramienta potencializadora de la misma y además queda plasmada en este escrito que servirá como soporte y guía a otras investigaciones de este carácter las cuales no fueron

encontradas al inicio de este proyecto. Del mismo modo, este documento quedará a disposición de la Universidad de Cartagena como constancia del interés que genera la práctica del *Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena* el cual merece un reconocimiento como pionero de los grupos vallenatos universitarios en la ciudad de Cartagena y como semillero formador de músicos ejecutantes y conocedores del género musical vallenato durante aproximadamente 30 años continuos. De otro lado, la sistematización deja ver algunos de sus atributos: político, en tanto se sumerge en la evaluación de prácticas situadas en un contexto; su atributo formativo, puesto que conlleva al aprendizaje introspectivo y su carácter epistemológico, en tanto es un recurso metodológico gestor de conocimiento desde la experiencia colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Arenas, E. (enero-junio de 2016). Fronteras y puentes entre sistemas de pensamiento. Hacia una epistemología de las músicas populares y sus implicaciones para la formación académica. *Pensamiento, Palabra y Obra*(Núm. 15).
- Aróstegui, José Luis; Iotova, Anelia Ivanova. (2012). *Didáctica de la Expresión Musical. Una Re- visión del Desarrollo del Currículo*. Barcelona: Repositorio Digital UB. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/32787>
- Ausubel, D. (s.f.). *Psicología Educativa. Un punto de vista cognoscitivo* (2da.edición ed.). México: Trilas.
- Ayala, I. (s.f.). *DISPOSICIONES DEL OÍDO. EL PERIPLO DE LA ESCUCHA. PRINCIPIOS DEL DESARROLLO AUDITIVO*. Obtenido de <http://www4.ujaen.es/~imayala/private/formacionvocal/TEMA4.pdf>
- Barbosa, A. (2009). Mediação cultural e social. En: Barbosa, A. y Galvao, R. (org.). *Arte/educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Editora UNESP.
- Barcacci, R. (1965). *Educación de la Memoria Musical* (5 ed.). Buenos Aires: Ricordi.
- Bisqerra, R. (2003): «Educación emocional y competencias básicas para la vida». *Revista de Investigación Educativa (RIE)*, vol. 21(1), pp. 7-43.
- Blanco, J. M. (2010). Una mirada a la historia de la música costeña de acordeón. *Poligramas* 32, pp.123-145.
- Calderón, D., Oriola , S., & Gustems, J. (Enero de 2015). Liderazgo y La Música: La figura del director. *Educación y Pedagogía*(10), 16-27.
- Cerda, H. (1993). *Elementos de la Investigación* (Segunda ed.). (E. e. Buho, Ed.)
- Chávez, C. (1964). *El Pensamiento Musical*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cohen, J. (2004). *Inteligencia emocional. Proyectos. estrategias e ideas*. Argentina: Editorial Troquel S.A. Argentina.
- Chung, B. (2010). Music making and the Well Termppered Life. *Understanding Our Gift*, 22(4), 3–5.
- Cohen, J. (2004). *Inteligencia emocional. Proyectos. estrategias e ideas*. Argentina: Editorial Troquel S.A. Argentina.
- Congreso Nacional De Pedagogía -Organizado Por La Fundación Conaced. (2008). *APRENDIZAJE AUTÓNOMO Y COMPETENCIAS*. Ponencia- Conversatorio, Bogotá.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (Diciembre de 2016). Cuaderno 5: Educación Artística y Diversidad Cultural. Caja de herramientas para la educación artística. Santiago, Chile.
- Consejo Superior Universidad de Cartagena. (22 de Febrero de 2013).
- Copland, A. (1994). *Cómo escuchar la música* (2da. edición ed.). México: FCE.
- De Contreras, A. & Pineda, J. (2009). Reflexiones en cuanto a la organización de la práctica instrumental. Recuperado marzo 18, 2018, de: <http://musicaliadigital.blogspot.com.es/2009/02/tecnicas-de-estudio-para-el-guitarrista.html>
- Delgado, K. (2016). *Aprendizaje colaborativo. Teoría y práctica* (Vol. Vol. 1). Editorial del Magisterio.
- Echeverri, M. G. (Julio – diciembre de 2015). La situación social de la música en Theodor W. Adorno. *Revista Ciencias y Humanidades, V. I*(N. 1.), Pags. 151 – 192.

- Flix, C. T. (2008). *Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona*. Recuperado el 24 de 2 de 2018, de <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/11525>
- Gobierno Vasco. (2011). Recuperado el 8 de Marzo de 2018, de http://ediagnostikoak.net/edweb/cas/materiales-informativos/ED_marko_teorikoak/Autonomia_e_iniciativa_personal.pdf Hernández, S. P. (9 de Mayo de 2016). La Memoria Musical en la interpretación Pianística. *Resonancias* , 36-43.
- Grupo Vallenato U. de C. (16 de Enero de 2018). Entrevista #4. (C. Paut, Entrevistador, & C. Paut, Editor)
- Grupo Vallenato U. de C. (12 de Julio de 2017). Entrevista #3. (C. Paut, Entrevistador, & C. Paut, Editor)
- Gutiérrez, C. G. (25 de Junio de 2013). Matilde Lina. *El Pilón*.
- Pautt, R. (Octubre de 2017). Relato #1. (C. Pautt, Entrevistador)
- Hernández, H. (Septiembre de 2017). Relato #2. (C. Paut, Entrevistador, & C. Paut, Editor)
- Herrera, C. V. (2009). *Concepto, características y estilos de Liderazgo*. Recuperado el 9 de Marzo de 2018, de Gestiopolis: <https://www.gestiopolis.com/concepto-caracteristicas-estilos-liderazgo/>
- Herrera Cedillo, M., & Cremades Andreu, R. (2012). Estudio descriptivo sobre el uso de la memoria musical en estudiantes de piano del Estado de Chihuahua, México. *REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES*, 279-294.
- Hinojosa, T. D. (1992). *Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas* (Primera edición ed.). Santafé de Bogotá D.C, Colombia: P&J Editores.
- Hormigos Ruiz, J., & Cabello, A. M. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *RES. Revista Española de Sociología*(Nº. 4), págs. 259-270.
- Jara, O. (29 de Septiembre de 2008). La sistematización de experiencias y las corrientes innovadoras del pensamiento latinoamericano- Una aproximación histórica. (U. Bolivariana, Ed.) *Diálogo de saberes*(3), 118-129.
- Martínez, J. C. (2017). *Los Secretos del Vallenato*. Aguilar.
- Martínez, O. L., Prieto Sánchez, M., & Hervás Avil, R. (s.f.). *CREATIVIDAD, SUPERDOTACIÓN Y ESTILOS DE APRENDIZAJE: HACIA UN MODELO INTEGRADOR*. Universidad de Murcia, Dpto. de Psicología Evolutiva y de la Educación.
- Nagusia, B. (2012). Aportación de las materias al desarrollo de la competencia para la autonomía e iniciativa personal. (ESO, Ed.)
- Ministerio de Cultura. (2013). Plan especial de salvaguardia para la musica vallenata tradicional de caribe colombiano. Cluster de la Cultura y la Música Vallenata.
- Morales, G. A. (1983,). *Compendio general de folklore* (cuarta edición ed., Vol. vol. 112). Bogotá, Colombia.
- Murgas, A. (17 de Abril de 1999). Caja, Guaharaca y acordeón . (P. Bolaño, Entrevistador) *El Tiempo*.
- Oriola, S., & Gustems, J. (Julio de 2015). Educación emocional y educación musical. Recursos didáctico-musicales para la consecución de competencias emocionales . *Eufonía*(núm. 64), pp.1-5.
- Ortega, J. H. (Mayo de 2015). ¿De quién es la Reina? *Revista Nova et Vetera, Volumen I*(Núm. 4).
- Otero, C. Q. (1983). *Vallenato hombre y canto*. Bogotá: Icaro Editores.

- Pacheco, A. (7 de Marzo de 2017). No toda la música de acordeón es vallenato. (N. Samper, Entrevistador)
- Pautt, R. (Diciembre de 2016). Entrevista # 1. (C. Paut, Entrevistador, & C. Paut, Editor)
- Pautt, R. (Diciembre de 2017). Entrevista #2. (C. Paut, Entrevistador, & C. Paut, Editor)
- Pérez, R. L. (2008). *La creatividad con todas sus letras*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- Personal, C. p. (s.f.). *Euskadi.eusc*. Recuperado el 8 de Marzo de 2018, de http://ediagnostikoak.net/edweb/cas/materiales-informativos/ED_marko_teorikoak/Autonomia_e_iniciativa_personal.pdf
- Pujadas, J. J. (1992). *Cuaderno Metodológico Núm.5_ El Método Biográfico: El Uso de las Historias de Vida en Ciencias Sociales*. Madrid, España: Centro de investigaciones Sociológicas (CIS).
- Puyana V., Y., & Barreto G., J. (1994). *bdigital PORTAL DE REVISTAS UN*. (Maguaré, Ed.) Recuperado el 18 de octubre de 2016, de <http://www.revistas.unal.edu.co/>
- Real Academia Española (1992a). Diccionario de lengua española. Tomo II. 21a Edición. Madrid: Espasa Calpe, SA.
- Rodríguez, P. A. (2 de marzo de 2012). El valor formativo de la música para la educación en valores. *DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES*, pp.263-278.
- Rúa, R. (Octubre de 2017). Relato #3. (C. Pautt, Entrevistador)
- Scunk, D. H. (2012). *Teorías del Aprendizaje* (Sexta edición ed.). (P. Educación, Ed.) México.
- Seña., M. F. (2005). *Vallenato, Cultura y Sentimiento*. Bogotá, Colombia: Universidad Cooperativa de Colombia.
- Shapiro, A. (2009). Recuperado el 23 de 2 de 2018, de <http://saccom.org.ar/v2016/sites/default/files/Shapiro%20los%20aprendizajes.pdf>
- Sinning, E. R. (2002). *El hombre y su río*. Armonía Impresores.
- Snyder, B. (2000). *Music and memory: An introduction*. (n. o. Press, Ed.) Cambridge, Massachusetts.
- Snyder, B. (2000). *Music and memory: An introduction*. (n. o. Press, Ed.) Cambridge, Massachusetts.
- Shapiro, A. (2009). Recuperado el 23 de 2 de 2018, de <http://saccom.org.ar/v2016/sites/default/files/Shapiro%20los%20aprendizajes.pdf>
- TEC de Monterrey. PDHD. (s.f.). *Aprendizaje Colaborativo. Técnicas Didácticas*.
- UNESCO. (2015). Boletín informativo.
- Universidad de Cartagena. (s.f.). *Universidad de Cartagena*. (C. y.-O. Web, Productor) Obtenido de <http://www.unicartagena.edu.co/inicio/transparencia-y-acceso-a-la-informacion/direccionamiento-estrategico/organigrama/vicerrectorias/vicerrectoria-de-bienestar-universitario>
- Willems, E. (2001). *El Oído Musical*. (M. C. Medina, Trad.) España: Paidós.
- Velásquez, A. (2016). Velásquez, el hombre que revolucionó el vallenato.
- Willems, E. (2001). *El Oído Musical*. (M. C. Medina, Trad.) España: Paidós
- Yubero, S. (s.f.). Socialización Y Aprendizaje Social . En *Psicología Social, Cultura y Educación* (págs. pp.1-25).
- Yubero, S. (s.f.). Socialización y Aprendizaje Social . En *Psicología Social, Cultura y Educación* (págs. pp.1-25).

Zubiría, J. D. (2010). *Los Modelos Pedagógicos. Hacia Una Pedagogía Dialogante* (tercera edición ed.). (C. E. Magisterio, Ed.) Bogotá, D.C, Colombia.

ANEXOS

Imágen 33: Cuadro de categorías y subcategorías.

SUB CATEGORÍAS	MUSICAL	PEDAGÓGICO	SOCIO AFECTIVO	ADMINISTRATIVO
HISTORIA DEL GRUPO	<p>¿Cuál es el actual formato musical del grupo y cómo era en los inicios de la agrupación?</p> <p>¿Cuál es el rol musical de los instrumentos que integran el formato musical?</p> <p>¿Qué tipo de instrumentos conforman el formato musical del grupo?</p> <p>¿Cómo se define la propuesta interpretativa del grupo vallenato?</p>	<p>¿Cuáles son los requerimientos musicales y humanos necesarios para ingresar al conjunto?</p> <p>¿Qué procesos de selección intervienen en la escogencia de los integrantes del conjunto?</p> <p>¿Qué factores determinan la permanencia, renovación y las nuevas generaciones de la agrupación?</p>	<p>¿Cuáles son las experiencias más significativas o anécdotas de su paso por la agrupación?</p> <p>¿Qué percepción tiene la comunidad universitaria y el público acerca del conjunto?</p> <p>¿Cuáles son las aportaciones de esta práctica colectiva a su individualidad y al al conjunto?</p> <p>¿Cuáles son los escenarios donde impacta el quehacer de la agrupación?</p>	<p>Reconstruir la historia del grupo vallenato de la Universidad de Cartagena.</p> <p>¿Qué tipo de recursos demanda el grupo?</p> <p>¿Quiénes asumen la responsabilidad sobre los recursos y estructuras que el grupo demanda?</p> <p>¿Quiénes organizan la agenda de las actividades del grupo?</p> <p>¿Cuánto de esos recursos se hacen efectivos?</p>
FORMATO	<p>¿Qué tipo de formatos musicales se presentan en la agrupación?</p> <p>¿Qué factores determinan al músico responsable de una función musical específica?</p>	<p>¿Cómo se caracteriza el modelo de enseñanza y aprendizajes dentro de las dinámicas de la agrupación?</p>	<p>¿Cuáles son las preferencias grupales, individuales y del público en relación con el género musical vallenato?</p> <p>¿Han grabado producciones discográficas?</p> <p>¿Qué concepto sostienen sobre su su propio quehacer?</p> <p>¿Qué factores determinan la constitución de la autoimagen del grupo y su puesta en escena?</p>	<p>¿Quiénes integran el conjunto vallenato?</p> <p>¿Qué beneficios se derivan de la participación en el grupo vallenato?</p> <p>¿Quiénes y bajo qué condiciones se benefician del grupo?</p> <p>¿Quién se encarga de proporcionar los instrumentos musicales para garantizar la continuidad de la práctica?</p>
ENSAYOS	<p>¿Cuánto tiempo ensayan?</p> <p>¿Con qué frecuencia ensayan?</p> <p>¿Qué ensayan?</p> <p>¿Qué canciones incluye el repertorio?</p> <p>¿Quién realiza los arreglos u adaptaciones?</p> <p>¿Qué aires vallenatos interpretan?</p> <p>¿Qué tipo de vallenato interpretan?</p> <p>¿Cómo ensayan?</p> <p>¿Existen composiciones de la autoría del grupo o de algunos de sus integrantes?</p>	<p>¿Dónde se lleva a cabo la práctica?</p> <p>¿Quién enseña?</p> <p>¿Qué se enseña?</p> <p>¿Cómo se enseña?</p> <p>¿Quién aprende?</p> <p>¿Qué se aprende?</p> <p>¿Cómo se aprende?</p> <p>¿Quién dirige el ensayo?</p> <p>¿Existe un modelo de enseñanza para la música vallenata en el conjunto?</p> <p>¿Tienen conocimientos previos sobre el vallenato?</p> <p>¿Adquieren nuevos saberes en esta práctica?</p> <p>¿Cómo se ensamblan esos saberes?</p> <p>¿Qué caracteriza cada uno de los aires vallenatos?</p> <p>¿Cómo se diferencian los tipo de vallenatos ?</p> <p>¿Cómo componen?</p>	<p>¿Cómo es la relación entre el coordinador del grupo y los músicos?</p> <p>¿Cómo es la relación del grupo con el Bienestar estudiantil?</p>	<p>¿Dónde ensayan?</p> <p>¿Cómo es el lugar de ensayo?</p> <p>¿Quién proporciona espacio para los ensayos?</p> <p>¿Tiene algún costo ensayar?</p> <p>¿Quién asume el costo de los ensayos?</p>

Entrevista 1

Diciembre de 2016

Ricardo Pautt. Coordinador del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.

CINDY: ¿Cómo nace el grupo vallenato de la Universidad de Cartagena?

RICARDO: El grupo vallenato de la universidad de Cartagena nace en 1989 como una propuesta de la división de Bienestar Universitario de la U de C, en su interés de apoyar la formación integral de los estudiantes y contribuir al desarrollo de la cultura al interior de la universidad.

La propuesta fue planteada por el director de bienestar universitario de ese momento, el doctor Jaime Cuesta Ripoll, él hizo la convocatoria de estudiantes interesados en hacer parte de la agrupación vallenata, tuvo una gran acogida y desde ese mismo momento, por escogencia de los asistentes me nombraron como coordinador de la agrupación y empezamos a andar con los estudiantes que mostraron las condiciones mínimas para la práctica de la música vallenata.

CINDY: ¿Cuál fue el propósito de crear un grupo de música vallenata?

RICARDO: El objetivo fue crear una agrupación que pusiera en práctica y mostrara la ejecución del vallenato tradicional que, en esos tiempos 1989, aún mantenía su esencia folclórica y llevarlo los distintos escenarios del interior de la universidad.

CINDY: ¿Cuál era el formato musical del grupo en sus inicios?

RICARDO: Empezamos los trabajos de ensayos con los instrumentos que nos dio la universidad, una caja, una guacharaca y un acordeón, de hecho, no fue fácil encontrar un ejecutante del acordeón y se tuvo que acudir a un acordeonero que no era estudiante la universidad, así como un cajero que tampoco. Yo era el vocalista y el mismo coordinador de la agrupación, yo ya venía haciendo presentaciones en diferentes escenarios de la ciudad con la hoy fallecida y virtuosa cantante vallenata Patricia Terán.

CINDY: ¿Qué compositores interpretaban?

RICARDO: Desde los inicios el auténtico vallenato, con obras de los más reconocidos juglares de Alejo Durán, Alfredo Gutiérrez, Los Hermanos Zuleta, Jorge Oñate Entre Otros.

CINDY: ¿Cómo los veía la comunidad universitaria?

RICARDO: La acogida de la agrupación fue muy buena al interior de la universidad y se empezamos a mostrarnos al exterior presentándonos en nombre de la Universidad de Cartagena en múltiples eventos culturales de la ciudad.

CINDY: ¿Qué reconocimientos o premios tuvo esta agrupación inicial?

RICARDO: A solo un año de conformados obtuvimos la primera premiación en competencias en el primer concurso de agrupaciones vallenatas organizada por la Red Universitaria de Colombia, evento que se llevó a cabo en la Universidad Libre de Barranquilla, donde nos ganamos cinco premiaciones: mejor voz, segundo puesto en acordeonero, mejor cajero, canción inédita y agrupación de mejor presentación en el escenario.

CINDY: ¿Qué incidencia tuvo el grupo Udecísta en la escena local del vallenato?

RICARDO: me surge la idea de realizar un festival vallenato de canciones inéditas y piquería al interior de la universidad, esta idea es muy bien acogida por el poeta y periodista Jorge García Usta quien para esos años trabajaba en la universidad de Cartagena en la división de Bienestar Universitario como comunicador. Nace entonces el concurso de canciones inédita y piqueras de la Universidad de Cartagena. Este evento lo respaldó totalmente por el grupo vallenato, toma un auge impresionante, logrando descubrir al interior de la universidad talentosos compositores y verseadores que se llegaron a enfrentar con importantes compositores y verseadores de la región, ya que el concurso terminó abriéndose a nivel regional.

Este evento que con el apoyo de la universidad y de las directivas, los sacrificios de los fundadores, logró tomar mucha importancia en la región ya que logró traer al claustro muchos artistas de la música vallenato como invitados: Camilo Namem, Leandro Díaz, Alfredo Gutiérrez, Emiliano Zuleta, Tomas Darío Gutiérrez, Nafer Duran, Los Hermanos Zuleta, Marciano Martínez, Julio Cárdenas (Rey de la piquería en Valledupar) entre otros, fuimos el evento de mayor asistencia en toda la universidad y logramos además el apoyo de la sociedad de autores y compositores SAYCO.

CINDY: ¿Cada cuánto ingresan nuevos integrantes al grupo vallenato?

RICARDO: Los integrantes se renueven en la medida que van egresando de la institución, lo que hace que la tarea de reclutamiento y selección de los integrantes sea casi permanente. Con el paso de los años y la proliferación de la música vallenata en Colombia cada año llegan a la universidad nuevos estudiantes con aptitudes en la ejecución de algún instrumento y entre ellos excelentes acordeoneros.

CINDY: Cuéntanos un poco de la experiencia en la primera presentación internacional.

RICARDO: en 1995 el grupo ya había logrado una consolidación y es entonces cuando a través de la Universidad Internacional De Andalucía, España, nos invitaron a los cursos de verano en la sede de la Rábida. Fuimos ocho integrantes haciendo presentaciones en formato acústico, caja, guacharaca, acordeón, guitarra electroacústica, y voces; hicimos presentaciones académicas dentro de los cursos de verano donde además de interpretar canciones vallenatos, dictamos charlas ante los estudiantes y asistentes a los cursos de verano sobre las raíces, características e historia de la música vallenata.

Estuvimos durante veinticuatro días, nos presentamos en poblaciones de la costa Andalucía, como Cádiz, Sevilla, Masagon, Punta Umbria, San Roque Huelva Y Palos De La Frontera. Este hecho indudablemente es uno de los logros más importantes de la agrupación ya que nos permitió la experiencia de llevar a un país extranjero la música vallenata y percibir de manera directa la acogida de esta música en una parte del mundo. Fue tan exitosa y acertada la labor del grupo vallenato en esa primera experiencia en el exterior, que, en menos de un año, nos invitaron por segunda vez a través de la misma, esta vez para el evento estudiantil de del Salón Internacional del Estudiante (SIE) donde nuevamente nos presentamos en diferentes zonas de la costa de Andalucía.

CINDY: ¿Qué caracteriza al grupo en la actualidad luego de 28 años de trayectoria?

RICARDO: Continuamos la tarea de la agrupación, consolidándonos como el mejor grupo universitario música vallenato en la región, ganando casi todos los locales de música vallenata organizada por ASCUN y creciendo y perfeccionando cada día aprovechando la gran camada creciente de estudiantes que llegan a la universitaria. No sólo en la mejor agrupación, sino en una gran dispensadora de músicos intérpretes de la música vallenata de todas las agrupaciones profesionales de la región de las cuales conforman parte músicos egresados o actuales integrantes del grupo vallenato de la U de C.

En la actualidad tenemos un gran reto y es el de renovar y reemplazar la promoción más sobresaliente de la agrupación en todos los tiempos, la cual no sólo se consolidó como una agrupación fija durante los últimos cinco años con excelentes integrantes, no sólo como intérpretes de la música vallenata, sino como un gran equipo humano los cuales conforman una hermandad hermosa que los mantiene unidos llevando su música y alegría por todas partes. La renovación está en pleno desarrollo y consolidación, la cual se espera que en el término de máximo seis meses, los nuevos integrantes se encuentren a la altura de la agrupación reciente.

Entrevista 2

Diciembre de 2017

Ricardo Pautt. Coordinador del Grupo Vallenato de la Universidad de Cartagena.

Cindy: ok... ¿y cuánto vale ensayar, por ejemplo?

Ricardo: ahorita mismo ehh... están cobrando ehh.... veinte mil pesos la hora,

C: ¿y ensayan cuántas horas en un día?

R: dos horas

C: ok, ¿son cuarenta mil pesos, ¿y esas horas serían dos semanales, es lo regular?

R: Sí mama, yo de pronto hago una semana sí y la otra no.

C: ¿Ensayan por mantener la rutina, mantener el ensamble o ensayan porque tienen evento?

R: bueno por las dos cosas, porque cuando hay un evento el ensayo no es sino coordinar el repertorio que se va a hacer tal día, pero ya hay mucho trabajo avanzado porque se viene trabajando siempre.

C: y cuando el repertorio es nuevo, ¿se citan en el ensayo regular?

R: es que el repertorio casi nunca es nuevo en la medida en que se vienen trabajando las obras en cada ensayo.

C: ¿Cómo es el montaje de una nueva pieza, ¿Cómo se hace?

R: bueno se escoge la canción, vamos a coger esta canción que está sonado o ésta canción que es vieja, vamos a hacerle algunos arreglos y se coge y se empieza a trabajar sobre lo que se quiere, vamos a hacer estos cortes aquí, vamos a hacer estas voces.

C: ¿Se llevan un ensayo montando una sola pieza? ¿Hay algún inconveniente en gastar dos horas del ensayo en una sola pieza?

R: normalmente eso es lo que se hace, una obra si hay que trabajarle cuatro horas, que regularmente no se hace porque los pelaos son muy rápidos y ya ellos están muy acoplados...la verda' que hasta que no se saca una obra... regularmente se sacan dos obras para ir adelantando y cuando ya viene esto de los festivales ya se enfatiza sobre esos temas únicamente.

C: ¿Cuáles son los criterios para incluir una nueva canción en el repertorio; ¿En qué momento deciden vamos a hacer una nueva canción dentro del repertorio?

R: bueno, si es una canción que esté sonando, porque está sonando y queremos tenerla dentro del repertorio.

C. ¿A qué te refieres cuando dices que está sonando?

R: que está en la radio, que está de moda, porque que ellos no tocan con el mismo grupo solo para la universidad, sino que todos los fines de semana generalmente están trabajando.

C: Cuando no es con la universidad. ¿Dónde tocan?

R: tocan en el Tropezón, una discoteca vallenata, que en la Tertulia vallenata, que en Rio Badillo, aquí en Cartagena.

C. ¿Cómo consiguen los contactos para ir a tocar allá?

R: bueno porque ya los conocen, ...esos pealos trabajan en equipo, pa' donde van arrastra uno al otro.

C: y yo también los he visto tocando en bodas...

R: como te digo, Checha está consiguiendo mucho trabajo; ahora el catorce de julio van para arenal... entonces él consigue mucho trabajo.

C: ¿Se puede considerar a Cesar Beleño como un solista y su fórmula Rafael Rua, el acordeonero?

R: ahora también lo acompaña Sebastián, él es relativamente nuevo, va pa' tres años en el grupo, que también es en un gran acordeonero muy bueno y serio también.

C: y cómo es esto de los arreglos, como determinan hacer una versión de una canción que está sonado o de una canción tradicional, ¿quién decide cómo hacer esos arreglos, ¿Se hace de manera colectiva, individual o hay partituras?

R: algunos han ido a academia, porque al que te voy a mostrar ahora que se llama Hernán, que le decimos el Bambucha, creo que tú lo conociste a él cuando fuiste a dar el taller de voces, entonces él es muy empírico, él es músico desde que... el vino con Alejo Martínez, él, el negrito él está en Bogotá, guacharaquero, ellos son de la escuela de Pacho desde pelaitos; es empírico, con la orientación de alguien, pero Pacho no es una escuela y él les enseñaba. Hernán está conmigo... como diez años de estar conmigo, yo a Hernán le he entregado prácticamente la libertad de hacer los arreglos, las modificaciones que queremos hacer para no sonar igualito a la versión original.

C: ¿Qué criterios tienen para hacer un arreglo?

R: mucha percusión y de pronto buscando un estilo propio, o sea, tratando de que los arreglos que se hagan sean característicos del grupo, Hernán es un pealo que desde pequeño está en eso, él ha sido el coordinador percusionista del grupo, también donde estaba alejo antes, ahora lo sacaron de ahí y lo trajeron a donde Fonseca.

C: Entonces, ¿La propuesta y las ideas que hacen sobre las piezas surgen de la creatividad de una persona encargada?

R: de Hernán, una propuesta.... esa propuesta entonces de los cortes que se van a realizar, él hace la parte de percusión que es donde regularmente se trabajan los cortes entonces ya viene la coordinación con el pianista, la parte de la armonía y las ideas que surjan ahí, pues surgen ideas de cada uno de ellos.

C: teniendo en cuenta que no hay partituras ¿Cómo se hacen esas indicaciones?

R: empírico, él coge la caja y pra pra hace esto, y quiero que hagamos esto, la tumbadoras me hacen esto, quiero sonar así tra tra tra ta ta las corta así, vamos a hacer algo descendente, una figura descendente, ascendente

C: Cuando hablas de figuras ascendentes y descendentes, ¿A qué te refieres?

R: que ganan velocidad y altura progresivamente, ganan o pierden.

C: Dentro de los conceptos que se manejan en la academia estos dos conceptos se refieren a acelerando retardando, ¿Los conocen así?

R: no., no, no, ascendente y descendente tú que conoces dirás que es lo mismo, pero en términos coloquiales nos referimos a eso.

C: Cuando llegamos a la parte de la armonía ¿Cómo se da el manejo de los arreglos para consolidar eso que ustedes llaman el estilo Udecísta?

R: bueno, fíjate, ahí que pasa mama, ahorita que fuimos a este evento que ganamos, al local, el mes pasado, todos los años veíamos que para los grupos éramos el grupo a vencer, siempre ha sido así, hasta ahora, de doce años para acá ha sido eso porque siempre el grupo que tiene mejor nivel y presenta cosas diferentes, a nivel musical de arreglos, de innovación, entonces no vamos a hacer una presentación como suena en la radio, siempre se tiene algo nuevo. Esta vez lo hicimos como a nivel de concierto, un disco pegao de otro, sin intermedias ni nada, nos montamos en tarima y un disco pegaba con el otro, todo eso fue creación de acá.

C: ¿Quién maneja la parte armónica?

R: la parte armónica la esa manejando ahorita más que todo Vega, que es el pianista.

C: ¿Por qué la maneja él?

R: bueno porque ha mostrado condiciones, conoce del instrumento, porque el bajista que tenemos además que el hijo de Juancho Gutiérrez, un bajista de toda la vida aquí, reconocido, le pealo aprendió a tocar pero no tenía melodía, sabía tocar un bajo pero no tenía en conocimiento armónico, entonces acá lo aprendió con Jairito, el guitarrista que tu viste ahora pero que ya no está con nosotros, él ahora está con Alex Martínez, el pealo que de acá está trabajando algo diferente, tiene de pronto un nivel diferente, digamos que está haciendo música de muy buena calidad.

C: ¿Cuáles son esas condiciones para poder hacerse cargo de la parte armonía del grupo?

R: bueno, muestra conocimiento, muestra buenas ideas, es buen ejecutante del instrumento, él no es músico profesional, pero tiene academia.

C: si ya tenemos una persona encargada de hacer los arreglos para la percusión y otra encargada de indicar los arreglos de la armonía, ¿Cuál es tu función como coordinador dentro del grupo durante un ensayo?

R: madre, tu sabes que yo no soy músico profesional, yo soy muy empírico. Mi trabajo dentro del grupo viene siendo prácticamente de coordinación más que dirección. Coordino los ensayos como tal, coordino que éstos se den porque qué pasa, los muchachos si uno los suelta... no, las presentaciones como tal. ¡En la parte musical ya poco estoy haciendo injerencia, en la media en que las cosas se tengan haciendo bien, cuando ya vienen los desórdenes y ese vaina trato siempre de hey!, si bien es cierto que esto les pueda parecer un poco folclórico, esto tiene sus extensiones administrativas, si no hay resultado, desaparece el grupo y todo.

C: si esto de la coordinación se da con estas caracterizas en este momento, ¿Cómo fue tu primera vez a cargo del grupo en la parte musical?

R: era mucho menos depurado, trabajamos caja, guacharaca, acordeón, guitarra acústica. No nos preocupábamos tanto como tampoco se preocupaba tanto en los grupos tener tanta hechura, menos elaborado. Era cantar bien, gustar. Ese formato se llama típico, era mucho más pequeño, en esa oportunidad, hace veintipico de años atrás, yo era el cantante. O me preocupaba que la persona que ingresara al grupo no fuera alguien nuevo, sino que tuviese mucho conocimiento, el acordeonero y guacharaquero tenían que ser muy buenos, yo hacía lo mío, yo cantaba y montábamos los temas.

Entrevista 3

Julio 12 de 2017

Rafael Rúa, acordeonero- grupo saliente

Hernán Darío Hernández, timbalero-grupo actual

Gustavo Arrieta, conguero-grupo saliente

Germán Martelo, corista primera voz-grupos saliente

Alfredo de la Esperilla- teclado-grupo saliente

Cesar David Beleño Vega, voz líder- grupo saliente

Nelson Ariza, voz líder grupo saliente

Ricardo Pautt, coordinador

CINDY: ¿A qué corresponde la inclusión de un instrumento melódico como trompeta, saxofón o clarinete dentro del formato completo en algunas de sus puestas en escena?

Hernán: En ciertas ocasiones se utiliza más que todo el bombardino, siguiente a ese cuando no se puede tener bombardino, un saxofón. Tú sabes que en estos tiempos se ha hecho mucha fusión con otras músicas y el vallenato también experimenta, entonces han incluido ese tipo de instrumentos de viento en la música vallenata. Entonces, ¿qué pasa?, ya uno se ve obligado a incluir ese tipo de instrumentos en el vallenato, y bueno, conclusión, se debe a la fusión.

Cindy: ¿Qué podemos decir acerca de los materiales de los que están constituidos los instrumentos musicales que se utilizan en la agrupación? ¿Hay entre ustedes alguno que desempeña la labor de luthier?

Gustavo: Hay personas que son especialistas en este tipo de actividades como lo es la elaboración de instrumentos. Hay instrumentos que tienen una elaboración más rústica, más artesanal que otros instrumentos, digamos que los instrumentos de la línea armónica son más electrónicos, mientras que los de percusión son un poco más artesanales, como la caja. Hay personas especialistas, en realidad ninguno de nosotros se dedica a eso, nosotros compramos los instrumentos ya hechos.

Cindy: ¿Qué ensayan?

César: Bueno, yo he asistido a los ensayos del grupo actual. Muchas veces ensayan los temas que están de moda y el repertorio de temas clásicos que son eternos en el vallenato que nunca pasarán de moda como por ejemplo Matildelina, le hacen arreglos propios de ellos para que tome un estilo. Es lo que se ensaya, siempre temas de moda y los clásicos. Esto puede variar de acuerdo a la época porque hay veces se prepara un show para los festivales en los que participa el grupo universitario, por ejemplo, hay categorías de canción inédita y entonces tratan de montar algo propio.

Cindy: Durante la revisión de algunas de sus presentaciones en vivo pude notar que el repertorio que interpretan en su mayoría consta de merengues, paseos y paseos rápidos, ¿A qué se debe la preferencia por los aires vallenatos merengue, paseo y paseo rápido dentro del repertorio del grupo?

Germán: Simplemente es el tema comercial ... ahora los grupos vallenatos siempre se han limitado por temas comerciales a hacer esos aires, sin dejar de lado que en otras ocasiones nosotros hemos hecho otra clase de aires, también hicimos maguito biche.

Hernán: Lo que pasa es que en el festival vallenato hay una categoría que se llama vallenato típico, para ese formato se ensayan los cuatro aires completos, específicamente en ese evento, del resto por el tema del comercio, es algo netamente comercial.

Cindy: ¿Y ustedes como grupo vallenato están de acuerdo con esa tendencia, es decir, también es ésta la preferencia del conjunto o existen otras?

Alfredo: Digamos que esa ha sido la tendencia del vallenato, eso ni siquiera es un problema que viene a del grupo sino del género vallenato como tal que ha establecido que los aires comerciales, los que se venden, los que le gustan a la gente es el paseo y el merengue, pero a nosotros, los incluyo a todos, nos gusta el vallenato en cualquiera de sus aires y el vallenato tradicional también está fuerte en nosotros.

Cindy: ¿Se sienten condicionados por esa tendencia en la música vallenata?

Gustavo: No. Se resume todo en que ese tipo de aires son los más aceptados por la gente, entonces no es lo mismo en una tanda de diez canciones, nosotros podríamos incluir una puya no va a tener la misma aceptación que si nosotros tocamos siete puyas, no es lo mismo, la gente no va a tener el mismo feed back con nosotros.

Cindy: ¿Quién dirige el ensayo?

Gustavo: Hernán.

Cindy: Sé que la agrupación elabora arreglos musicales sobre las versiones originales, ¿Cómo se da el proceso arreglísticos-compositivo?

Hernán: Primero hacemos la parte melódica del arreglo (armónica), en todos los temas se trata de hacer un arreglo diferente por aquello del estilo que siempre nos caracteriza, la parte de los arreglos de percusión va ligada al arreglo que haga el acordeón, en este caso el acordeonero siempre es que propone, yo le propongo al él que haga un arreglo, pero él es el que lo ejecuta, el que consolida la idea.

Gustavo: Puedo complementar. Digamos, Hernán Darío se encarga de la dirección general del ensayo, pero durante el ensayo surgen lluvia de ideas y todos vamos creando, la principal creación es del acordeonero, nos basamos en los "pases" que el acordeonero haga, lo que el acordeonero nos proponga y sobre eso se le hace un

arreglo armónico que es liderado por Alfredo, el pianista, y un arreglo percutivo con cortes, cambio de velocidades, de tiempo que por lo general es liderado por Bambucha, pero todos aportamos en algo.

César: El producto final es una amalgama.

Cindy: Tengo entendido que cuando ustedes ingresan a la agrupación, no es de carácter obligatorio, pero sí es necesario que tengan conocimientos previos sobre el vallenato y sobre el instrumento al cual cada uno se postula.

Alfredo: Esto no es una escuela de aprendizaje y siempre se hace énfasis en que las personas que llegan aquí deben tener unas bases del instrumento que tocan, entonces se hace todo el proceso de promoción del grupo y se hace una audición y después de la audición se escogen las personas que podrían estar.

Hernán: Hay un filtro antes de llegar a aquí.

Rafael: En realidad la actividad cultural de la universidad de Cartagena tiene como principio que los estudiantes tengan actitudes para el arte, si van a hacer una actividad musical tiene que tener talento artístico, de pronto no se requiere que sea profesional en eso o que lo tenga en un nivel de desarrollo, pero sí que tenga actitud musical.

Cindy: ¿Cómo certifican ese conocimiento?

Gustavo: En la práctica.

Rafael: El filtro es la audición y de allí en adelante todos nos apoyamos para que se siga desarrollando.

Cindy: ¿Alguna vez han contado con la participación de un integrante con conocimientos nulos o mínimos respecto al vallenato?

Nelson: Yo puedo hacer una intervención. Antes de entrar al conjunto vallenato siempre me dediqué a la música balada y pop. Después de haber realizado las audiciones y el filtro me escogieron como la persona que en ese momento iba a ingresar al conjunto y después ahí fue que vine a incursionar en la música vallenata y como dicen los compañeros, aprender de lo que cada uno me podía ofrecer.

Gustavo: A mí también me pasó algo similar, es interesante porque uno se encuentra con el apoyo. Yo tenía el conocimiento de mi instrumento, pero en otros géneros musicales más tropicales: la salsa, en otro tipo de música, pero tenía la base de los golpes, pero no sabía absolutamente nada del vallenato, pero gracias al apoyo de los compañeros se ha ido ...

Rafael: Hay dos casos particulares que vale la pena mencionar, el de Camilo y el de Poncho, que ellos entraron con unos conocimientos mínimos al grupo, pero tuvieron un proceso de aprendizaje precisamente con Hernán y en la medida en que ellos fueron evolucionando empezaron a participar del grupo y tuvieron crecimiento en el grupo, pero llegaron con conocimientos mínimos.

Cindy: Entonces, se entiende que en la práctica de este conjunto se adquieren nuevos saberes. ¿Podemos mencionar algunos de ellos?

Alfredo: El tema del trabajo en equipo y de conseguir un sonido grupal, por ejemplo, conceptos como matizar, tener protagonismos en ciertas partes, entender los ambientes musicales de cada canción, por ejemplo, eso a mí me ha servido mucho del grupo vallenato de la universidad.

Rafael: Yo te puedo decir, a título personal, yo creo que cada uno ha tenido una experiencia personal porque en realidad todos aprendemos el uno del otro. En el acordeón uno suele, como normalmente uno no aprende en una escuela de música, sino que aprende empíricamente o con una persona que le enseñó, entonces uno puede que tenga los errores de quien vio y normalmente uno toca el acordeón como se dice de cuadrado porque los arreglos no los hace en cuatro compases o en dos compases, sino que los hace con otras medidas y en el grupo con lo de los compañeros uno termina aprendiendo a hacer los arreglos un poco más parametrizados.

Cindy: Uno de los hechos que determina rol como instrumentista que se ha de adquirir dentro del grupo es la audición, que otro factor determina este rol?

Gustavo: Por ejemplo, en la percusión, hay personas que tiene conocimientos sobre toda la percusión, digamos que puede tocar timbales, conga, caja, guacharaquero siempre tiene uno que es en el que mejor se desempeña, entonces en eso también se basa la elección de quien coge qué instrumento.

Rafael: Hay otro caso, porque el caso de Hernán ha sido diferente, por ejemplo, Hernán el instrumento que más maneja es la caja, pero el grupo lo necesitaba más en los timbales, era por el tema de demanda.

Cindy: ¿Existe alguna clasificación estilista en el vallenato?

Rafael: En realidad en el vallenato sí existe una clara diferencia de estilos, uno los diferencia más que todo por, digamos hay un vallenato que tiene un mayor contenido de letra que de arreglos musicales y se suele denominar como vallenato romántico, en realidad el vallenato que es más cargado de letra suele ser más romántico y en la interpretación es un poco más sentimental, más melancólico, y hay otro vallenato que es un poco más alegre, que te habla de temas alegres, de temas jocosos, de la cotidianidad y tiene la característica que normalmente tiene un poco menos letra y se basa más en el apoyo instrumental, también los estilos los definen los mismos artistas vallenatos.

Cindy: ¿Cuáles son sus influencias como grupo vallenato Udecísta?

Alfredo: Pienso que somos un conjunto de influencias de todos los ritmos y digamos que esa ha sido la fortaleza del grupo porque por ejemplo gustado tiene influencias de músicas tropicales, en mi caso, yo también vengo de tocar con grupo de balada, orquestas y todo ese tipo de cosas y cada uno como que aporta un poco la influencia que trae de otros géneros que ha tocado, que ha ido interpretado y eso enriquece el concepto musical del grupo.

Cindy: ¿Existen composiciones inéditas del grupo?

Hernán: En este caso Ricardo Pautt ha sido el pionero en ese tema, como es la única persona que escribe y compone, en dado momento ha sido él. Checha también escribe, pero aún no se han dado la oportunidad, pero la mayoría de las veces ha sido Ricardo.

Ricardo: Ya ganamos creo que dos eventos de canción inédita en los festivales que hemos mencionado con un par de canciones más.

César: No te vuelo a rogar.

Cindy: ¿Cómo es la relación entre el grupo y su coordinador Ricardo Pautt?

Rafael: Bueno , yo ahí si aprovecho, porque es momento también de reconocerlo, Ricardo tiene una gran habilidad porque digamos que pudiera ser una resistencia la diferencia de edad y de pronto por la posición también pudiera ser una figura de mayor respeto que pudiera de pronto ser una barrera en el trato con nosotros pero él tiene una habilidad para que eso no se note, o sea, trata con nosotros temas de nuestra edad o temas de jóvenes y nosotros también tratamos temas con él que de pronto no son propios de nuestra edad, la relación es, uno más del grupo que es algo también de destacar y que eso ha fortalecido al grupo, eso ha facilitado que el proceso se dé de una mejor manera porque no hay ninguna barrera en ese sentido.

César: Es importante la presencia de Ricardo Pautt en el grupo.

Gustavo: Sin llegar a faltar el respeto, hay límites, cuando él nos regaña es...

Cindy: ¿Cómo es la relación del grupo con el bienestar estudiantes departamento de cultura?

Hernán: Siempre ha sido buena.

Gustavo: Somos lo consentidos.

Hernán: Hay vario eventos que no nos llevan porque somos muy pretenciosos, realmente no es eso, sino que nosotros trabajamos semanalmente muy duro porque hacemos dos horas de ensayo sin parar, haciendo una cosa, la otra, un arreglo, que mira que estúdiate esto, pues si nosotros nos esmeramos por hacer un buen trabajo para cuando lo vayamos a hacer, hacer una buena presentación, no hacer una vaina chambona porque jamás me ha gustado eso, entonces cada evento no es el mismo escenario, uno aquí se siente cómodo por el sonido, los instrumentos, lo que sea, va uno aparte entonces el sonido está malo, que no sé qué , que hay un solo micrófono, que creen uno va a hablar y el resto suena solo, por eso es que de pronto dicen eso ,que somos un poco consentidos, que somos pretenciosos, pero no es eso.

Rafael: Yo te complemento la respuesta. La relación con bienestar universitario tiene varias dimensiones; la primera de ellas es desde lo formal. Nosotros tenemos que presentar unos formatos de asistencia que son lo que se convierten en unos soportes de las actividades que realiza bienestar universitario y eso tiene todo un formalismo. Dentro de eso formal también está que los estudiantes de la universidad que estamos en una actividad cultural también tenemos un descuento, o sea, un beneficio en matrícula, eso también hace parte de lo formal y eso también tiene que surtir un proceso. El resto pudiera ser de pronto a lo que se refería Hernán, cómo es la relación en los eventos, y en los eventos se presentan algunos casos, de pronto puede obedecer a problemas de comunicación que a veces el sonido que se lleva a las presentaciones no coincide con lo que el grupo requería y entonces hay deficiencias en cuanto al sonido. En la relación con los directivos de bienestar, no ha sido mala, en realidad no es tan cercana porque digamos que la persona más cercana siempre es el director del grupo con los directivos, pero en realidad sí ha sido buena y siempre nos han apoyado, es decir , la universidad nos hace sentir parte porque nos brinda siempre un buen trato, en cuanto a las presentaciones nos apoyan con el transporte, con refrigerio, siempre nos apoyan con uniformes también y eso nos hace dentro parte de la universidad, nos tienen en cuenta en todas las actividades culturales importantes en la universidad, en los eventos masivos siempre participamos, entonces eso nos hace sentir parte de la universidad y nos hace sentir bien tratados y reconocimos dentro de la institución. Hernán; en general la relación es buena. (risas)

Entrevista 4

Enero de 2018

Rafael Rúa, acordeonero- grupo saliente

Hernán Darío Hernández, timbalero-grupo actual

Gustavo Arrieta, conguero-grupo saliente

Germán Martelo, corista primera voz-grupos saliente

Alfredo de la Esperilla- teclado-grupo saliente

Cesar David Beleño Vega, voz líder- grupo saliente

Nelson Ariza, voz líder grupo saliente

Kevin Oliver-guacharaquero-grupo saliente

Ricardo Pautt, coordinador

C: ¿Qué entienden o conocen por vallenato?

Rafael: en realidad podemos hablar del vallenato de dos formas: por lo que hemos escuchado que es el vallenato porque eso no es de ahora y por lo que nosotros hemos vivido como vallenato, por lo que conocemos el vallenato es un movimiento folclórico que nace de la combinación de unos instrumentos que se encontraron por accidente, que empezaron a gestar un género algunas personas que en ese momento se empezaron a interesar por uno u otro instrumento, pero en realidad lo que se muestra del vallenato es una idiosincrasia de una región que de hecho hemos visto que no se centra en la región de la guajira y el Cesar, sino que marca todo lo que es la región Caribe, incluso parte de los Santanderes donde también hay personas que interpretan vallenatos. es un género que muestra una idiosincrasia porque en realidad encuentras que la música vallenato se diferencia de otras del país por la forma en que se expresa, porque tiene unas características muy típicas de lo que es el hombre costeño. la música vallenato también se caracteriza por representar a los hombres, los intérpretes más reconocidos son hombres, entonces es un género muy parcializado en ese sentido. y por lo que nosotros hemos vivido, el género vallenato que tiene muchos matices pero que en general conserva la alegría, conserva una expresión de goce, a veces de desorden o de recocha, pero también tiene unos matices de romance, de reflexión, incluso de protesta. en ese sentido es un género bastante amplio, bastante rico y que nosotros hemos vivido mucho compañerismo alrededor del género. ya vivimos un género un poco evolucionado y de hecho lo que se conserva de la esencia del vallenato son tres instrumentos básicamente. nosotros hacemos ya más instrumentos. el vallenato que hacemos es más evolucionado pero que conserva las raíces, de hecho, estamos ante un momento en el que se cuestiona mucho las raíces del vallenato porque ya se ha empezado a fusionar con otros géneros y vemos en este momento que tiene mucho acordeón, pero no tiene caja y poca guacharaca. pero nosotros lo que hemos hecho es un vallenato muy raizal, que conserva la esencia del vallenato.

Ricardo: los aires tradicionalmente conocidos son el paseo, el merengue, la puya y el son. son los cuatro aires que se viene interpretando como tradicionales. algunas veces se confunde con la música de acordeón.

Rafael: siempre hay una dicotomía cuando se habla de vallenato. hay personas que han dicho que una cosa es el vallenato y otra es la música de acordeón. si tú hablas de la región caribe, eso abarca unas cosas, por ejemplo, salió Aníbal Velásquez que hacía guaracha que también era un ritmo sabanero, pero lo hacía con acordeón y como lo hacía con la misma orquestación que los vallenatos tradicionales, algunas personas pensaron que era vallenato y salieron otras personas que, hacia cumbia, más famosos, como Aniceto molina, y se creía que era vallenato, pero en realidad hacían unos aires sabaneros ejecutados con acordeón.

Hernán: de hecho, en los Grammy no le llaman música vallenata, le llaman cumbia vallenata porque fue más famosa la cumbia y por ejemplo en México

Rafael: la relacionan con el vallenato por la forma como esta orquestada. un representante de esos fue Landero, con cancines que acá también se hacían, pero orquestada como vallenato. Pero los cuatro aires que te dice Ricardo son los representativos de la guajira y el cesar. que es de donde se reconoce que es originario el vallenato

Kevin: la introducción de la guacharaca al vallenato surge de un instrumento étnico, rústico, rudimentario, creado para marcar el tiempo dentro de la ejecución del patrón rítmico que se hacía en el vallenato. trajeron la influencia de ritmos como el merengue dominicano y en ese momento cuando el vallenato se consolida como tal es que empiezan a aplicarse esos sonidos distintos en el patrón tradicional la guacharaca se mantenía mucho en el tiempo y trataban de que se ejecutaba así: ta taca ta tac ta.... entonces era demarcación como tal, después con la orquestación y con competiciones en festivales se dieron cuenta de que podían crear, no sólo demarcar y que podían hacer variaciones. la dificultad de la ejecución está en aplicar diversos movimientos rítmicos.

Kevin: la caja yo la catalogo como un complemento percutivo en la música vallenata. el vallenato es una música autóctona pero también es multinacional porque revise el aporte de muchas culturas. la caja es el aporte negro, el aporte de los africanos en el género. Yo diría que quizás un poco lo que le ha metido la parte comercial, antes se tocaba más tradicional, ahora se exige mucho más del ejecutante.

Gustavo: podemos considerar los roles de los instrumentos. hay instrumentos que son fundamentales: caja, guacharaca y acordeón y por lo tanto debe sonar un instrumento con esos instrumentos. La caja por ejemplo tiene el rol de ser base, pero también de adornar, le da los colores, eso una gran responsabilidad y de apoya de la guacharaca.

Kevin: cuando se inició el vallenato se inició con guitarra. hablando de consolidación, se inició con el concepto de agregación de instrumentos. al principio eran una especie de llamadores, así hasta ir explorando hasta el momento de introducir otros. por ejemplo, la guacharaca la cual era que crearon que era la rudimentaria, que era hecha de un árbol llamado lata, era un pedazo del tronco con unas ranuras. en sus inicios su rol era de acompañamiento al acordeón y de hecho no había cantantes, el mismo acordeonero era quien cantaba. pero cuando el vallenato se consolidó con estos tres se dieron cuenta de que podían ser figurantes, sólo acompañantes, allí es donde se genera la vitalidad de la caja y guacharaca en el vallenato.

C: ¿qué se enseñó?, ¿qué se aprendió?

Ricardo: aquí dentro de la agrupación no ha habido proceso como tal de enseñanza como cátedra. aquí cada persona que integra llega con conocimientos mínimos muy avanzados. pienso que cuando el grupo empezó no era tan evidente que el integrante viniera con mucha más preparación.

Kevin: no hubo un proceso de aprendizaje individual. el proceso de aprendizaje partía del punto grupal, aprendíamos a unir los conceptos individuales

Gustavo: en mi caso aprendí a tocar vallenato acá, conocía mi instrumento, las congas en otro género, pero en vallenato jamás lo había tocado. aprende a diferenciar un paseo de una puya, los cortes que habitualmente se hacen en el vallenato que son totalmente que se manejan en la música latina, entonces eso fue lo que aprendí.

Ricardo: Andrés, también venía con unos conocimientos en percusión, pero tampoco era un ejecutante excelso.

Rafael: cada uno viene con algo de conocimiento. para algunos que veníamos con poco conocimiento pudimos afianzar en el instrumento, pero como grupo también aprendimos cosas como la puesta en escena. Algunas aprendimos hasta a vestirnos en el grupo, porque a veces uno viene con unas prácticas personales que de pronto no son adecuadas para una presentación, por ejemplo, no solíamos encajarnos. Alfredo es el encargado de la imagen, el diseñador de moda porque no queremos imitar, pero tampoco queremos estar por fuera. por ejemplo, uno ve a un artista famoso, consolidado se viste de alguna manera y eso influye en la manera como se visten los demás, ahora se usa bléiser o correas Ferragamo. Lo de la puesta en escena, la organización: que uno antes tocaba a la derecha, pero ahora debe tocar a la izquierda y termina uno diciendo: es mejor que se acomode aquí porque aquí se entiende más o está más cerca de la caja o de la conga.

Gustavo: en lo personal también aprendimos a convivir, pero tuvimos que compartir viajes. aprendimos a tolerar a los compañeros, que ayuda mucho a lo musical.

Rafael: aquí se manejan valores, pero hay unos que nunca logramos como la puntualidad. teníamos que decir ¿a hora natural o a la hora Bambucha?

Ricardo: anteriormente las canciones se preparaban tal como venía grabadas, entonces el grupo de alguna manera fue buscando una identidad, Bambucha ha tenido en cuenta para enriquecerlos y darles un estilo propio.

Rafael: hay una cosa que aprendimos de Gustavo. pero él dice que aprendió a tocar vallenato, pero él nos decía que había que hacer ambientes, que no todo el tiempo era la bulla, que había que matizar, eso para decir que todos aprendimos de todos. en ocasiones eso podía generar diferencias, siempre os escuchábamos, pero como compartíamos el objetivo de que el grupo sonara bien, nos acatábamos a lo que se dijera y de Alfredo aprendimos mucho de la armonía.

Kevin: no teníamos esa figura de líder, y el resto los demás siguen, sino que todos aportábamos.

Hernán: yo aprendí a tocar timbal, yo soy cajero, pero había una tarea difícil de encontrar un timbal que no es lo mismo que el timbalero Hernán. entonces me incliné a tocar timbal y así le di paso a otros músicos, por ejemplo, a otros cajeros.

Kevin: hay algo en lo que, si veo academia, no solo éramos mostros y los cajeros iban a tocar a los que tenían más años tocando para aprender a tocar su instrumento.

Hernán: por ejemplo, rafa estaba tocando banca, él le cargaba los acordeones a alejo.

Rafael: tuvimos el caso de camilo. Hernán le dio algunas clases particulares y me suspendió el caso de otro muchacho que llegó de cero desestimamos un poco, ahora lo ves tocando en las chivas y trabaja en la música y aprendió aquí

Alfredo: yo vengo de tocar en música de orquesta, esa armonía de las orquestas tiene muchas diferencias con las armonías de vallenato porque se ultiman otro tipo de acordes, tensiones que no son usuales en la música vallenata. en mi caso como no hay un patrón definido para el piano me tocó hacer como una especie de collage de todos los otros ritmos y tratar de transmitirlos acá al grupo, por eso enriqueció al grupo

Ricardo: en el caso de cesar, ese muchacho no cantaba y nada y llegó y para ser guacharaquero.

C: ¿por qué se enseña y por qué se aprende?

aprendemos porque nos gusta la música vallenata.

Kevin: cuando tu ingresas al grupo musical, hay un descuento en la matrícula., además de eso al tu compartir la pasión por la música por los instrumentos y tú te motivabas por aprender y después es que llega el conocimiento, primero validabas tus conocimientos y después llegaba el descuento.

cada uno está aquí por el gusto y la pasión. tanto así que muchos egresábamos de la universidad y aun seguíamos en el grupo.

Ricardo: aunque hay incentivos económicos, los pelaos no llegan aquí por solo por el incentivo. algunos han pasado agache y no han aportado nada, esos son los que venían por el descuento.

Rafael: esto se da por un interés por la música ya después uno le da el beneficio, sin embargo, me pasó algo con camilo que no iba mucho a los ensayos y no iba al ensayo porque habían más tocando su instrumento y al final me pidió el descuento, pero no estaba las asistencias

C: ¿Cómo se aprende?

Kevin: organizamos el ensayo semanal, en dicho ensayo, pues nos coordinábamos sobre canciones, sobre repertorios, sobre otras cosas, nos charlábamos por Facebook. al inicio de semestre hacíamos talleres y después hacíamos los ensayos.

C: ¿Cómo se aprenden los temas?

Hernán: bueno, se mandaba a estudiar. teníamos la pauta de estudio y luego llegábamos a unificar. por ejemplo, para el festival, se nos daban los temas y montábamos la base para luego venir al ensayo para luego recrear el tema, hacíamos una versión propia. nos preocupábamos por crear un estilo y un sonido propio. eso nos hizo exitosos

Alfredo, Kevin, Rafael: a diferencia de otros ritmos no se parte de una partitura estándar, no llegamos a ensayar con una partitura, el aprendizaje es totalmente empírico, lo que uno escucha, lo que uno interpreta, lo que uno siente, es lo que viene a tocar al ensayo. eso es lo que trae por ser un ritmo folclórico, pura guataca.

Rafael: otra cosa es que trabajamos mucho por repetición, había algo que lo tenía clara y de pronto alguien decía: eso tiene que sonar de tal manera y buscaba que ese alguien repetía y repetía hasta que le sonara bien. sino era en el ensayo, era en su casa, pero para el próximo ensayo eso tenía que estar bien.

Alfredo: si de pronto había alguno que no tenía una parte muy clara, se ponía el tema allí en el ensayo, y se le decía mira. escucha, aquí va tal acorde, tal corte.

Kevin: por ejemplo, había alguien que, hacia un corte, entonces el proceso repetitivo era: muchacho miren yo hice este arreglo y lo ponía y así repetíamos y lo acoplábamos al grupo. así se daba un proceso de copia.

Rafael: el proceso básicamente era interiorizar la canción y cada uno dependiendo de su instrumento hacia su proceso de estudio. Por ejemplo, en el caso de la armonía todo el mundo tenía que saberse la estructura armónica de la canción y aprenderse su parte, su instrumento. Por ejemplo, yo sacaba la melodía que es lo que hace el acordeón, pero también estaba atento a la armonía, a cómo iba el bajo acompañando, el piano y la guitarra, y también me aprendía los corte.

Lo que hacíamos era aprender toda la estructura y si alguien llegaba después con falencias o que había entendido mal la canción en el ensayo se corregían este tipo de cosas. Pero el proceso básicamente era escuchar, escuchar y escuchar hasta tener interiorizada la letra, la estructura de la canción y después empezar a sacar la canción en el instrumento guiados por la canción [el audio], y después el proceso era hacerla sin esa guía, es decir, completamente interiorizada.

Eso es lo que normalmente uno le llama guataca o memorización porque uno no se guía de una partitura, sino que es un proceso empírico de sacar la canción y así mismo se hace el proceso de aprendizaje, o sea, uno aprende más escuchando que estudiando teóricamente.

Básicamente escuchábamos era la estructura de la canción, lo que hace el instrumento, que le corresponde a uno, y lo que hace el bloque, porque si tu tocas armonía también te aprendes todo lo que hace la percusión”.

C: ¿Cuándo se enseña cuando se aprende?

Gustavo: en el ensayo. resulta que la música es de ensayo individual pero también es de ensayo grupal, entonces nosotros nos veíamos una vez a la semana, entonces no es posible que una persona aprenda a tocar un instrumento dándole una vez por semana por dos horas. entonces ese ensayo que se hacía a la semana era grupal, pero la tarea era tuya de aprender en tu casa en la universidad o donde tu quisieras de seguir haciéndole a tu instrumento como para aprender tu instrumento como para aprenderte las acciones y estar listo el día del ensayo. es un proceso no de un día, sino constante. Nosotros los percusionistas ensayamos hasta en el pupitre, aprendemos con los instrumentos, pero con una mesa también se aprende.

Alfredo: en el caso de los panistas, uno empieza empírico, pero luego uno tiene que tener cierta fundamentación y estudiar reglas de amor moña, de modulación

C: ¿cuánto?

(Muchas risas) ... Tenemos invertir para ir a ensayos, para ir a talleres, hay que comparar el instrumento. la universidad tiene una base de instrumentos, pero cada uno prefiere tener su instrumento.

Rafa: tengo 3 acordeón, por el tema de las tonalidades

Gustavo y Ricardo: si hay participación femenina, pero cesar arrasa con todas. joajana las primeras chicas que llegaron tenían una formación lírica y no se metían en el estilo. ahora tenemos chicas y ya han participado, de

pronto su participación no ha sido tan nutrida como la masculina. además, no hay restricción para el ingreso de las chicas, a pesar que pregunta a veces que hace una mujer en el grupo por la misma idiosincrasia.

Relato 1: Ricardo Pautt

Cindy: ¿Cuál ha sido una de las experticias más significativas durante su tránsito por el grupo vallenato?

Ricardo: Dentro de los aspectos más relevantes, fuimos invitados al departamento del Valle, al Valle del Cauca, fuimos invitados a una gira por una semana donde asistimos nosotros, el grupo de la Universidad de Cartagena, Las musas del vallenato, no estaba Patricia en esa oportunidad, pero estaba la hermana de Chela como cantante, estaba Otto Serge y Rafael Ricardo y los Diablitos que fue con Miguel Morales y el Pollito Herrera, que posteriormente cayó preso por problemas personales, y aún está preso.

De los más importantes; fue muy curioso porque nunca habíamos tenido la oportunidad de estar durante una semana compartiendo con grupos de esa talla; hicimos presentaciones en el centro de Cali, en Piendamó y posteriormente subimos a Palmira Valle y como éramos cinco o seis grupos porque había otro de Cali, estábamos cruzados, mientras uno estaba tocando aquí, el otro tocaba en otro lado y la ruta nos llevaba y traía, una experiencia muy bonita.

Cindy: ¿Qué anécdota recuerdas al lado del conjunto?

Ricardo: Alrededor de 2001 o 2002 como anécdota, precisamente en la misma gira, nosotros como grupo vallenato tuvimos la oportunidad de tener excelentes presentaciones porque siempre reforzábamos el grupo para esos eventos. La primera noche que tocamos, al finalizar nos ovacionaron y llegamos al bus a esperar que Miguel Morales se presentara para irnos al otro sitio, pero qué va, Miguel Morales cuando subió a la tarima no pudo cantar y empezó a dar excusas porque no estaba en condiciones, no tenía voz; estando nosotros esperando, al ratico subió volao' y el bus salió volao'...Miguel decía que la gente no entendía. En el transcurso de la gira solo en Piendamó se pudo presentar y luego viajamos a Palmira valle; la gente estaba esperando, llovía y el estadio lleno hasta las tetas, la gente esperando a Miguel Morales y nada que subía; dice el presentador: *“súbanse que esta gente nos va a matar”*, nosotros subimos a calmar la gente y cuando la gente vio que el grupo se estaba armando, se calmó, pero cuando notaron que no era Miguel Morales sino el grupo de la universidad, la gente se enloqueció otra vez y cuando empiezo a cantar me viene el primer botellazo; la logré agarrar y como gesto de salida se la presenté a la gente y hablé con ellos y la gente se metió en el cuento y empezaron a bailar con el grupo; como al tercer tema que la vaina está en control, se monta el pollito Herrera y empieza a tocar con nosotros en tarima, la gente aplaudió, y dijo: *“yo estoy aquí complaciéndolos porque mi compadre Miguel Morales no va a poder salir”*, y esa gente enfureció; a la tarima caí de todo y tuvimos que correr y arrancar del sitio porque eso era horrible, no supimos que más pasó.

Al día siguiente de la joda, nos fuimos al parque, una concha acústica en Cali que se llamaba Los Cristales, enorme, y la cantidad de gente que había era enorme, se dieron situaciones también como que el administrador Ciro Valoy nos la quería aplicar con la plata porque el día que ya tocaba venirnos no apareció y entonces el tipo

estaba allá al frente preguntó cuánto nos debían y yo le dije todo lo que nos debían y él nos dio la plata y entonces Valoy vino a Cartagena a buscarnos como un titi porque supuestamente yo le había robado la plata. Esta vez nos coincidimos con todo estos artistas porque era un evento cultural organizado por la Alcaldía de Cali y Valoy vivía en Cartagena y era cantante, entonces él conocía a la agrupación y se contactó conmigo, obvio él tenía intereses económicos porque los pasajes nos los regalaron algunas personas: Alfonso Múnera, Jorge García pero resulta que a Ciro le habían dado el dinero del pasaje de todos los integrantes, él nos ofreció algunos beneficios económicos y de eso nos dimos cuenta luego de su reacción, fueron los grupos que invitaron y fue una experiencia muy bonita y constructiva, compartíamos, jugábamos fútbol en los días de descanso, una integración muy bacana.

También de los concursos que organiza la Red Universitaria, fuimos a un regional en Valledupar; estaba Jacobo Fonseca que ahora es un artista reconocido en Cartagena y me lo llevé para Valledupar, tocaba hacer los cuatro aires; dos horas antes del evento me sale Jacobo con que él no va a cantar porque estaba nervioso y se le iban a olvidar los temas, eso hoy da risa...total que yo me sabía todos los temas y se decidió que yo mismo era y practicamos, realmente un repaso porque yo me sabía todo, allí en el hotel; en esa oportunidad estaba de jurado Nafer Durán hermano de Alejo Durán, allá nos ganó la local, que si es en otro lado no nos ganan porque el margen fue mínimo, quedamos de segundo puesto, los regionales son muy pocos los que se han hecho, este año es en Valledupar otra vez, eso es muy relevante porque Jacobo era el cantante y era el encargado de hacer lo suyo en tarima. Cuando fuimos a España, el acordeonero era Javier acuña; porque yo les digo hagan los papeles de pasaporte; faltando dos días para irnos me sale Javier acuña con que él no había hecho nada porque no creyó que era verdad que nos íbamos para España, pensó que era mamadera de gallo y empiezo yo como loco a buscar acordeonero y entonces por eso me llevé a Emilio Ahumada que tenía muy buen conocimiento del instrumento y del tema, porque no solo fuimos a tocar sino a hacer charlas y se necesitaba contar historias ante un público que no solo quería bailar vallenato sino conocer del vallenato, fue también Edgar y Omar Ovalle, uno en la guacharaca y el otro en la acordeón, David Arrázola en la guitarra y Leónidas Álvarez en la caja.

Relato 2

Hernán Hernández

Cindy: Hernán, ¿Cómo se dio su ingreso al conjunto vallenato?

Hernán: Sucede que las audiciones se hacen para los estudiantes activos de la universidad, exactamente para estudiantes, no para empleados ni personas con invitación especial a participar del grupo; mi participación fue por interés de Ricardo para que aportara y reforzara el grupo, ya que el formato era típico: caja guacharaca y acordeón, de pronto una guitarra, de pronto un bajo pero no era constante; no era tan formal, a partir de mi participación lo que hicimos fue hacer un plan de trabajo donde pudiéramos audicionar a los estudiantes y posteriormente ingresar, bueno, no somos escuela para hacer ese filtro pero con ese propósito fue mi participación. Yo soy percusionista, toco batería, timbal, conga todo esto percutivo, entonces yo apoyaba con lo de percusión que hacía falta, yo ingreso realmente a la universidad a trabajar en el área administrativa porque

yo estudié fue la parte de recursos humanos en la universidad, la parte administrativa tiene entre el diez y veinte por ciento de participación en los grupos culturales de la universidad.

Cindy: ¿Cuál ha sido una de las experiencias más significativa durante su tránsito por el grupo?

Hernán: Todas las veces que hemos participado han sido muy emotivas y muy importantes para mi carrera, pero sin duda alguna cada vez que participamos en un regional o un local, me enorgullece bastante y me motiva a seguir, aunque gane o pierda por que no siempre ganamos, cada vez se siente más el profesionalismo, aunque no somos los mismos siempre por lo del ciclo académico, así que eso también es un reto.

Cindy: ¿Qué anécdota recuerdas al lado de la agrupación?

Hernán: Hemos tenido un motón, pero una reciente un poco más actual; estuvimos el año pasado en el regional de Montería en la Universidad de Córdoba, ensayamos durísimo, la mayoría de las veces hacemos la misma presentación del local pero con más esfuerzo en ensayamos y ganas, unos cuantos compañeros de la ciudad y otras no se aseguraban que ya éramos los ganadores que éramos unos bárbaros, habían varias universidades, todos nos decían que ya íbamos a ganar, no me sentía ganador pero sabía que de algo quedábamos; el segundo día hubo mejores condiciones y cuando dieron el veredicto... no quedamos ni de cuarto, no nos ganamos nada, ni el mejor ayudante, así que cogimos las maletas y pa' atrás, me sentí bastante decepcionada porque no valoraron nada, no pensaron porqué tocábamos así, no solo el esfuerzo económico sino el de los ensayos o el del trabajo, así que tuvieron sus criterio, ni las gracias, esperamos en Dios que este año se diferente ahora vamos en noviembre y no hemos parado y ensayamos dos veces por semana pero solo no solo lo del evento sino el resto del repertorio.

Relato 3

Rafael Rúa

Cindy: ¿Cuál ha sido uno de los momentos más significativos durante su tránsito por el grupo vallenato?

Rafael: Tuvimos varias experiencias muy bonitas, una de ellas fue el viaje a Acacias- Meta, no sólo tuvimos momentos en que ganados premios, pero esos premios locales no nos inspiraban a una real comunión, entonces en el viaje a Acacias pudimos compartir más íntimamente, compartir habitación, estuvimos 28 horas metidos en un bus en ambos trayectos, por eso me parece la más significativa de las experiencias. En ambas ocasiones que estuvimos fuimos al Festival del Retorno, fuimos como invitados especiales porque una persona de esa región estudió en la universidad y una vez egresado del programa de comunicación social empezó a trabajar en proyectos culturales, trabajaba en radio y participa en la organización del festival; nos invitaron, la universidad estuvo de acuerdo, se llegaron a unos términos y se aceptó, en ambas ocasiones fuimos al mismo evento.

Artículo en página del festival <http://periodicoelconuco.blogspot.com.co/2012/10/cartagena-presente-en-el-40-festival.html>

Cindy: ¿Qué anécdotas recuerdas al lado de la agrupación?

Rafael: Nos invitaron de la universidad a un centro de eventos en Magangué y por estar ensayando toda la noche, no pude conciliar el sueño, ese fue uno de los primeros viajes con el grupo y preferí quedarme despierto

para no incumplir con el compromiso y finalmente me venció el sueño y cuando desperté el bus que pagaba la universidad ya se había ido, me dejó; yo tomé de mi dinero y pagué un transporte para llegar al lugar del evento, eso me hace recordar el compromiso que tenía con mi grupo.

Relato 4

César Beleño

Cindy: ¿Cómo se da tu ingreso al grupo vallenato?

César: Yo me encontraba en segundo semestre de comunicación social en el 2011; desde pequeño siempre me ha gustado la música y cantaba en el colegio; cuando yo me vengo de mi pueblo, san Estanislao, Arenal- Bolívar a Cartagena y que paso a la universidad de Cartagena siempre estuve pendiente a ver si se me daba la oportunidad de cantar, no con la intención de entrar al grupo pero sí cualquier ocasión de cantar, yo sabía del grupo vallenato pero un amigo mío, Omar Orozco, sí ingresa al grupo, él estudiaba su carrera en Derecho y estuvo con nosotros como corista, él es amigo mío desde la infancia y cuando él se enteró de que yo paso a la universidad, me avisa que hay audiciones el grupo vallenato; yo quiero que tú te presentes, tú tienes las cualidades y tu pasas, yo le decía que no que yo solo necesitaba era cantar eventualmente, pero me insistió tanto y se lo agradezco, porque así fue que yo accedí a hacer una de las audiciones y allí estaba el profe Ricardo Pautt, Alejo Martínez, Rafael Rúa y estaba Tony Zapata, el cantante que estaba en ese momento, y mi amigo Omar; preparamos la audición, él me acompañó en la guitarra, preparamos Orgullosa de los Hermano Zuleta; en esa audición se presentaron alrededor de veinte cantantes y el profesor Ricardo nos citó para el siguiente ensayo a los que el realmente nos vio algo, entonces al día siguiente nos citaron al ensayo del grupo completo en una sala de ensayo, éramos seis, yo estaba emocionado porque pasé el primer filtro, yo estaba nervioso porque nunca había cantado en tarima y con grupo completo menos, entonces canté "Orgullosa" y me pidió que cantara otra; yo en verdad fui a la audición y que a tocar guacharaca, entonces primero me pusieron a tocar guacharaca y entonces Ricardo me quedó mirando cómo así como que este muchacho no, la guacharaca no es, la segunda canción fue "Lluvia de mujeres" de Beto Zabaleta y cuando se acaba el ensayo el profesor Ricardo se despide de todos nosotros y nos dice gracias por todos, cuando voy por la esquina, yo iba decepcionado porque me dije: no pasé, entonces me llama el profesor Ricardo, de lejos, Beleño, Beleño, me devolví, dígame profe, lo que pasa es que esta es la gente con la que yo quiero contar pero no puedo decirlo delante de todos los demás porque no quiero ofender ni herir susceptibilidades; sólo me llamó a mí, solo yo pasé.

Cindy: ¿Cuál ha sido uno de los momentos más significativos en tu tránsito por el grupo?

César: Precisamente, ahí mismo me dice el profe, mañana te espero en la Bomba del Amparo a las 10 de la mañana, de ahí sale el bus para la primiparada, era el primer toque, y yo: ¿cómo así? ¿ya?, ¿De una?; entonces fuimos mi amigo Omar que también era cantante, con Tony y yo también iba a cantar lo que ensayé; eso fue lo máximo, fue una experiencia súper emocionante, a mí no se me olvida esa primera vez. Después de eso vinieron muchas más experiencias con el grupo; Tony no siguió y Omar pasó sólo a coros, entonces yo era el único que cantaba y luego vinieron las experiencias de los concursos; me emociono cuando hablo de eso, tu disculpa mi

respuesta tan extensa. Tú sabes que para las audiciones se necesita tener noción, el punto de afinación y la métrica, sabes que las audiciones son semestrales, yo creo que eso fue lo que profe Ricardo vio en mí y le agradezco haber creído en mí en ese ensayo, de hecho, creo que hoy en día ni siquiera cantara y no me dedicara a la música.

Cindy: ¿Qué anécdotas recuerdas al lado de la agrupación?

César: Muchos momentos hemos tenido y hemos logrado muchas cosas; hemos ganado a nivel universitario todo lo que se puede ganar en concursos, pero para no hablarte de concursos, sin duda mi primera vez con el grupo, casi lo recuerdo como una anécdota, yo vi esa cantidad de gente y estaba muy nervioso, mi papá me llamó me dio fuerzas, me dijo: "hijo vamos si pa' eso estas ahí, ¿Cuál es el miedo? "; llegó mi momento. Cuando el profesor Ricardo me presentó: "este es un muchacho nuevo, nuevo miembro de la banda U. de C., recíbanlo con un aplauso"; yo cogí el micrófono y como iba a cantar "Orgullosa" dije: ¿Dónde están las todas las mujeres orgullosas esta noche? y eran las tres de la tarde, toda esa gente empezó a decir ñerda son las tres de la tarde entonces me puse más nervioso, yo le dije: "Rafa empieza", comienza el acordeón; cuando yo comienzo cantar y veo que la gente está cantando conmigo y se emocionaron, es significativo no sólo en el grupo si no en mi vida artística, cuando el público empezó a cantar perdí todo pánico escénico, ya no me importaba el error que había cometido, me pidieron otra y empezamos a cantar la otra canción que ensayé, Ricardo me abrazó, ese momento me ayudó a vencer el pánico que tenía porque lo tenía, y a partir de ahí quería montarme en todas las tarimas del mundo, donde yo viera la oportunidad de montarme con un grupo vallenato, me montaba; me gustó y me gusta, que la gente goce con lo que uno hace, que aplaudan y disfruten la pasión con lo que uno lo hace.