

**LA BANDOLA DE JUGUETE: ACERCAMIENTO A NIÑOS(AS) DE 5 A 7
AÑOS A UN CORDÓFONO DE PLECTRO CON CARACTERÍSTICAS
SIMILARES A LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA.**

RONALD ALONSO MARÍN CORREA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C. COLOMBIA

2018

**LA BANDOLA DE JUGUETE: ACERCAMIENTO A NIÑOS(AS) DE 5 A 7 AÑOS A UN
CORDÓFONO DE PLECTRO CON CARACTERÍSTICAS SIMILARES A LA
BANDOLA ANDINA COLOMBIANA.**

**TRABAJO DE GRADO COMO REQUISITO PARCIAL PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA**

RONALD ALONSO MARÍN CORREA

COD. 2010275024

DIEGO SABOYA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C. COLOMBIA

2018

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	LA BANDOLA DE JUGUETE: ACERCAMIENTO A NIÑOS(AS) DE 5 A 7 AÑOS A UN CORDÓFONO DE PLECTRO CON CARACTERÍSTICAS SIMILARES A LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA
Autor(es)	RONALD ALONSO MARÍN CORREA
Director	DIEGO SABOYA
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2018, 110p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN.
Palabras Claves	Bandola, Cordófonos, Plectro, Música Colombiana, Tiplillo, Morfología, Trio Colombiano, Bandola de Juguete, Aprendizaje Significativo, Primera Infancia.

2. Descripción
El presente documento se presenta como respuesta al problema de deserción estudiantil que tiene el instrumento de la bandola cuando se inicia en una temprana edad, se analizan las causas de dicha deserción y se hace una revisión histórica de la importancia que tiene el poder motivar a los estudiantes a estudiar desde temprana edad. Se reconoce en segunda medida la importancia de la Bandola Andina como instrumento representativo del folclor e idiosincrasia andina, explicando no sólo el contexto en el que se encuentra en la actualidad, sino también en relación con su herencia y devenir desde instrumentos como el laúd entre otros. Después del análisis el documento realiza una búsqueda de respuestas para afrontar la problemática planteada, por medio de la material didáctico y guías de estudio con métodos alternativos de escritura. Finalmente se puede notar cómo una bandola de Juguete con un tamaño pensado en los niños beneficia el proceso de aprendizaje de los niños en el instrumento.

3. Fuentes
Añez, J. (1951). Canciones y Recuerdos. Bogotá: Imprenta Nacional. Bernal, M. (2005). La bandola andina colombiana: Reseña histórica, características y bases técnicas de ejecución. Bogotá. Casas, M. V. (2001). ¿Porqué los niños deben aprender música? Colombia médica vol. 32, 197-204. Centro Virtual Isaacs. (2005). Biografía de Benigno &#39;Mono&#39; Núñez. Sin editar. Cifuentes Gil, O. A. (2017). Lineamientos para la preparación técnica de la banda sinfónica y el director basado en cinco diferentes grados de dificultad. Bogotá D.C.: Pontificia Universidad Javeriana. Cortés, J., & Bernal, M. (2005). La bandola andina colombiana en las paradojas de la música popular y la identidad nacional. Obtenido de Labateca es Música: http://www.activweb.es/labateca-es-musica/archivo2.pdf Cruz Gonzáles, M. A. (2002). Folclore, Música y Nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. Bogotá: Universidad Central. Díaz, F., & Hernández, G. (2010). Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. MCGRAW-HILL. Fundación Bandolitis. (24 de Julio de 2008). Portal de música andina colombiana. Obtenido de Bandolitis: http://nuevo.bandolitis.com/ Fundación Canto por la Vida. (2002). El guitarrillo. Obtenido de Canto por la vida: fundación educativa y cultural: https://www.cantoporlavida.org/guitarrillo

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

4. Contenidos

Entendiendo la problemática de la deserción de los estudiantes de bandola a temprana edad, y haciendo referencia a la pregunta de investigación se plantean los siguientes objetivos

Desarrollar una herramienta didáctica que permita fortalecer un proceso de iniciación del aprendizaje de la bandola desde los 5 a los 7 años.

Identificar necesidades en la iniciación a la bandola en niños(as) de 5 a 7 años que conduzcan a la modificación del proceso de formación del instrumento, reconociendo las principales necesidades ergonómicas, antropométricas y morfológicas la población objetivo para elaborar un cordófono de plectro con características similares a la Bandola Andina Colombiana.

Diseñar un prototipo de bandola de juguete para niños (as) de 5 a 7 años.

Implementar una propuesta didáctica que evidencie la pertinencia de la utilización de la bandola de juguete en un proceso de iniciación en la bandola andina colombiana.

5. Metodología

Mixto, esto es, cualitativo y cuantitativo. Según Creswell y Plano (2007) sería un diseño de tipo Exploratorio: Una primera fase de aspectos a nivel cualitativo, brindará los datos para avanzar en una segunda fase a nivel cuantitativo. Al respecto Martínez (2004) afirma "...la investigación cualitativa trata de identificar, básicamente, la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena de su comportamiento y manifestaciones. De aquí que lo cualitativo (que es el todo integrado) no se opone de ninguna forma a lo cuantitativo (que es solamente un aspecto), sino que lo implica e integra, especialmente donde sea importante"

6. Conclusiones

Gracias a la experiencia realizada en la investigación, se logró un acercamiento a la historia de la bandola y su construcción, permitiendo entender su relevancia cultural y las posibilidades que existen para su modificación al momento de generar nuevas estrategias para acercar a los niños desde temprana edad a su aprendizaje. Se pudo notar cómo al ser un instrumento relevante en la concepción de nuestro panorama folclórico andino la importancia de su enseñanza se realiza al buscar mantener un patrimonio cultural e identidad de país y región. También se pudo notar cómo sus características morfológicas comparadas con las medidas antropométricas de los niños promedio en Colombia evidencian una incomodidad o inconveniente didáctico para su enseñanza desde temprana edad. Por eso se nota la pertinencia de la construcción de la bandola de juguete para la enseñanza del instrumento.

Se realizó además un correcto análisis de las características morfológicas del instrumento y cómo estas mismas beneficiaban la postura y comodidad de los estudiantes, tanto desde un análisis de las medidas antropométricas como los resultados obtenidos tras su aplicación con el método didáctico empleado.

La experiencia didáctica propuesta para el aprendizaje de la interpretación del instrumento mostró además resultados positivos, pues al presentar un método de lectura que brindaba una significancia mayor para el contexto de los estudiantes, las características de la bandola de juguete brindaban además una familiaridad y comodidad con el instrumento que permitió resultados positivos en los procesos seguidos durante la investigación.

Elaborado por:	RONALD ALONSO MARÍN CORREA
Revisado por:	<i>Diego A. Sibon</i>

Fecha de elaboración del Resumen:	03	12	18
-----------------------------------	----	----	----

RESUMEN

El presente documento se presenta como respuesta al problema de deserción estudiantil que tiene el instrumento de la bandola cuando se inicia en una temprana edad, se analizan las causas de dicha deserción y se hace una revisión histórica de la importancia que tiene el poder motivar a los estudiantes a estudiar desde temprana edad.

Se reconoce en segunda medida la importancia de la Bandola Andina cómo instrumento representativo del folclor e idiosincrasia andina, explicando no sólo el contexto en el que se encuentra en la actualidad, sino también en relación con su herencia y devenir desde instrumentos cómo el laúd entre otros.

Después del análisis el documento realiza una búsqueda de respuestas para afrontar la problemática planteada, por medio de la material didáctico y guías de estudio con métodos alternativos de escritura.

Finalmente se puede notar cómo una bandola de Juguete con un tamaño pensado en los niños beneficia el proceso de aprendizaje de los niños en el instrumento.

ABSTRAC

This document is presented in response to the problem of student desertion that has the instrument of the bandola when it starts at an early age, the causes of desertion are analyzed and a historical review is made, about the importance of motivating students at an early age.

The importance of the Andean Bandola is recognized as a representative instrument of Andean folklore and idiosyncrasy, explaining not only the context in which it is currently found, but also in relation to its heritage and becoming from instruments like the lute among others .

After the analysis, the document performs a search for answers to face the problems posed, through the didactic material and study guides with alternative writing methods.

Finally you can notice how a toy bandola with a size thought of in children benefits the learning process of the children in the instrument.

TABLA DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN	11
2. JUSTIFICACIÓN	12
3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	14
3.1. ESTADO DEL ARTE	14
3.2. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	17
3.3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	19
3.4. OBJETIVOS	19
3.4.1. General	19
3.4.2. Específicos	19
4. MARCOS DE REFERENCIA	20
4.1. MARCO TEÓRICO	20
4.1.1. Cordófonos de plectro: la bandola	20
4.1.1.1. Historia e importancia de la bandola	22
4.1.1.2. La bandola y su evolución: la bandola andina colombiana	24
4.1.1.3. Referentes históricos de la Bandola en Colombia	29
4.1.2. El guitarrillo y el tiplillo	36
4.1.3. Aprendizaje Significativo	38
4.1.4. Aspectos técnicos, ergonómicos y antropométricos relacionados con la construcción de la bandola de juguete	42

5. MARCO METODOLÓGICO	51
5.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	51
5.2. POBLACIÓN OBJETIVO.....	52
5.3. INSTRUMENTOS	52
5.3.1. Entrevista a maestros de bandola	52
5.3.2. Entrevistas a constructores de instrumentos	52
5.3.3. Evaluación de la experiencia	53
5.4. PROCEDIMIENTOS	53
5.5. ANÁLISIS DE LOS DATOS	53
6. RESULTADOS Y CONCLUSIONES.....	55
6.1. Proceso de categorización, estructuración y teorización de los resultados de las entrevistas	55
6.2. Cartilla didáctica para la enseñanza de la bandola de juguete	57
6.2.1. Porqué implementar un método basado en la teoría del color y representaciones cercanas a los niños.....	61
6.2.2. Signos y grafías.....	62
6.2.3. Ejercicios	65
6.3. La bandola de juguete.....	68
6.3.1. Morfología y partes.....	68
6.3.2. Colocación del Instrumento	71

6.4. Evaluación de la experiencia de los estudiantes.....	72
6.5. Conclusiones.....	73
7. BIBLIOGRAFÍA	76
8. ANEXOS	79

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Pandura, Laúd discante, Laúd, Archilaúd, Tiorba, Bandura Panskaja, Colascione.	23
Figura 2. La Bandurria.....	24
Figura 3. Partes de la Bandola.....	27
Figura 4. La bandola de Juguete.....	69

LISTA DE CUADROS

Cuadro 1. Afinación de la Bandola.....	27
Cuadro 2. Número de cuerdas por orden.....	28
Cuadro 3. Tablas antropométricas niños.....	45
Cuadro 4. Tablas antropométricas niñas.....	46
Cuadro 5. Comparativo prt de la Bandola Andina Colombiana y Bandola de Juguete. 47	
Cuadro 6. Relación medidas antropométricas niños-niñas 5 a 7 años con medidas de la bandola de juguete.....	49

Dedicatoria

A mis hijos Matías, Juan Andrés y Ana Lucía, y a mi esposa Ana María.

Agradecimientos

A Gerardo Beltrán maestro que me inició en la música, a los maestros de Bandola Alejandro Muñoz, Fabian Forero. A mis asesores Diego Saboya y Dora Carolina Rojas. Y al Luthier Orlando Pimentel quien construyó el prototipo de la bandola de juguete.

1. INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación surge a partir de la necesidad planteada tras varios años de experiencia de la enseñanza musical en el conjunto de la estudiantina de distintas alcaldías municipales de Cundinamarca. Inicialmente se nota cómo en el contexto de aprendizaje musical se han visto avances en los planes propuestos por la gobernación y alcaldías que promueven la enseñanza del folclore, generando así entornos propicios para brindar espacios que acerquen a los estudiantes a los géneros que encierra el folclore andino colombiano.

Se ha podido notar cómo en el caso particular de la *bandola*, un instrumento que posee cualidades melódicas significativas para la riqueza del sonido tradicional del folclore andino de Colombia (tríos y estudiantinas principalmente), hay un nivel de deserción de los estudiantes en el aprendizaje del instrumento desde la temprana edad, elemento que ha dificultado el poder aprovechar de mejor manera las oportunidades brindadas por los programas de aprendizaje en los municipios de Cundinamarca.

La presente investigación brinda una serie de herramientas tales como un nuevo instrumento y una cartilla didáctica como alternativa para el mejoramiento de los procesos de aprendizaje de la *bandola* desde la temprana edad, específicamente para el acercamiento de niños(as) de 5 a 7 años a la *bandola* desde la práctica instrumental con la *bandola de juguete*. Es un prototipo de instrumento que pretende resolver problemas ergonómicos, morfológicos y de pulsación de las cuerdas que la *bandola* andina colombiana plantea a niños(as) que se inician en su estudio, permitiendo realizar

un puente de comodidad y acostumbrar al cuerpo, las manos y los dedos del estudiante a la interpretación del instrumento.

2. JUSTIFICACIÓN

La formación musical en Colombia impartida en las casas de la cultura de los municipios de Cundinamarca se ha visto influenciada por la tradición de su folclor, en este sentido, se han realizado esfuerzos significativos en la elaboración de repertorios específicos con niveles de dificultad y géneros musicales del folclor andino colombiano determinados (Cifuentes Gil, 2017) en donde la bandola andina tiene gran significancia en esos géneros musicales mencionados. Se entiende entonces que su papel en la formación musical es relevante para el contexto de la formación musical de los municipios de Cundinamarca.

Se reconoce la formación musical como un proceso que se puede iniciar desde temprana edad, y que de hecho dicha formación beneficia el desarrollo holístico del estudiante: es decir, beneficios musicales y socioculturales para el estudiante de música. Si se comprende la realidad por la que el país ha vivido y la importancia de actividades extracurriculares que puedan enfocar a los jóvenes en actividades que aumenten su calidad de vida, se podría crear un puente entre la disciplina artística y la apropiación de un movimiento musical raizal que posiblemente genere un sentido de pertenencia.

Acompañar el crecimiento de los niños con un proceso musical potencia el desarrollo psicológico y motriz, por lo cual una práctica instrumental es apropiada lo antes posible. Incentivarla desde temprana edad es pertinente para consolidar un proceso de

formación en el instrumentista con bases sólidas en el instrumento de su escogencia y con la posibilidad de llegar a desarrollar condiciones técnicas cada vez más amplias.

En la actualidad en los procesos de formación de bandolistas en Cundinamarca se evidencia la necesidad de procurar la iniciación en el estudio del instrumento a temprana edad, enfrentando como primer obstáculo la deserción por dificultades ergonómicas propias del instrumento ya mencionadas, por lo cual es consecuente emprender iniciativas que faciliten la ejecución de dicho instrumento y promuevan la creatividad y la versatilidad con el mismo.

Una opción puede ser la acomodación del instrumento a necesidades morfológicas que se adapten a las diferentes edades de los estudiantes buscando facilidad y comodidad a la hora de tocar, diseñando un prototipo más amigable para niños(as) de 5 a 7 años. Replantear algunos de estos aspectos de la bandola como el tamaño, la cantidad de cuerdas y la tensión de estas, podría procurar mayor nivel técnico instrumental a temprana edad, dado que los limitantes como la tensión y el peso de las cuerdas bajaría, disminuyendo en una cantidad importante la fuerza y la fricción necesarias para el ejecutante que son las causantes de la irritación en la yema de los dedos.

Igualmente, la creación de repertorios específicos para instrumentos tradicionales como la bandola, es una necesidad que se ve cuando otras músicas del repertorio universal intentan ser ejecutadas por estos y en muchos de los casos, sin cumplir una serie de características idiomáticas para el instrumento, dificultando así el desarrollo del instrumentista.

Cuando se construye un tema a partir de recursos con intenciones técnicas implícitas es más sencillo desarrollar una habilidad específica en el instrumento.

Sin embargo, es fundamental acercar y enamorar a los niños(as) con su instrumento, por lo que es importante, para el caso específico de la bandola, crear un primer prototipo más amigable que sea consecuente con el desarrollo físico-motriz del niño(a) con edad entre 5 a 7 años que funcionalmente le permita “tocarlo” sin que le genere dificultades por su tamaño, peso, forma, tensión de las cuerdas e irritación en la yema de los dedos al pulsarlo, de esta forma se evita la deserción de estos. Se plantea la necesidad de diseñar un prototipo para facilitar de manera lúdica el acercamiento del niño(a) a la práctica instrumental de la bandola, por eso se habla de la bandola de juguete, para que el niño(a) pueda jugar y aprender con ella.

3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

3.1. ESTADO DEL ARTE

En el contexto formativo musical de Colombia y en el caso puntual de la presente investigación en la región de Cundinamarca, existen procesos de bandas y estudiantinas junto a la música folclórica y tradicional de Colombia, pues es bien sabido su papel como reconstructor del tejido social del país, como lo indica el plan de desarrollo de Cundinamarca 2016 a 2020 (Rey Ángel, 2016). reconociendo la música como una herramienta para la recuperación de la identidad y para alejar a la juventud de prácticas que puedan deteriorar su calidad de vida.

Se entiende que para la realización de dichos procesos formativos se emplean los instrumentos propios del contexto clásico europeo y se propone la oportuna enseñanza

de instrumentos tradicionales y folclóricos del país. Cruz Gonzales (2002) menciona cómo es fundamental la formación folclórica en la construcción de identidad y como dicha identidad contribuye a la concepción de país, conservar esa identidad es importante en el contexto de un mundo cada día más conectado gracias al avance de la globalización.

Se entiende que la formación musical en la región de Cundinamarca se basa en un plan establecido por la gobernación, que además busca la construcción de un tejido social que procure la conservación de las tradiciones e ideologías propias de nuestra cultura colombiana. Es así como se llega a comprender entonces la importancia de un trabajo copioso en la enseñanza de los diferentes instrumentos propios para la interpretación del folclor, la bandola en el caso particular de la presente investigación.

Uno de los formatos más comunes de reconocer en dichos procesos dirigidos por las alcaldías de los municipios del Departamento es la estudiantina, conjunto compuesto para la interpretación de música folclórica colombiana. Marín (2009) Bien menciona como el concepto de estudiantina surge de una herencia propia de España, sin embargo, dicho conjunto se ha venido transformando y estableciendo como un conjunto de preservación del folclor de la región andina colombiana, hecho evidente en su presencia en el programa musical de las casas de la cultura con el fin de preservar el folclor de Colombia.

Según lo anterior, entendemos que práctica instrumental en conjunto juega entonces un papel fundamental en la formación de sociedad gracias al aporte a la juventud, además de la importancia de la estudiantina para la conservación del folclor. Surge entonces otro elemento para tener en cuenta en la presente investigación

referente a la pertinencia de la edad de inicio de la práctica instrumental con la bandola andina.

Existen varios estudios desde distintas áreas del conocimiento que han reconocido la disposición de aprendizaje y las facilidades que tienen los niños para adquirir el conocimiento. Si entendemos la música como un lenguaje dichos beneficios se amplían en gran manera. Casas (2001) Sugiere en su artículo como el niño desarrolla ciertas conexiones que permiten la interpretación musical, y que debido a su edad aprender un lenguaje nuevo y abstracto cómo la música se favorece sustancialmente. Dichas conexiones hacen referencia a la capacidad que tiene el infante de relacionar la complejidad armónica, rítmica y melódica, tres elementos simultáneos a trabajar en el momento de hacer música.

También es sabido que “los niños tienen una plasticidad cerebral que muchas veces es subestimada” (Cifuentes Gil, 2017) dicha plasticidad favorece la adaptación que tiene un individuo con elementos complejos tales como un instrumento musical, en este caso la bandola por lo cual es importante entonces fortalecer procesos que permitan el aprendizaje del instrumento desde una temprana edad, y lograr así resultados significativos que lleven a un mejor desarrollo de la técnica instrumental.

La premisa entonces se basa en la importancia que tiene el aprendizaje folclórico musical en el contexto social de la región, y los beneficios para mejorar los procesos puntuales de interpretación de ciertos instrumentos propios del folclor colombiano y los beneficios que puede brindar a dicho proceso el aprendizaje desde una temprana edad. Sin embargo, para el caso específico de la práctica instrumental de la bandola en niños(as) de 5 a 7 años, se presentan dificultades morfológicas, ergonómicas y de

pulsación de sus cuerdas debido al tamaño, peso, forma y tensión de las cuerdas de este instrumento para su ejecución por niños(as) de tan corta edad, lo que les dificulta el aprendizaje instrumental.

3.2. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

La presente investigación se encuentra basada de la inquietud generada por su autor posterior a más de ocho años bajo la dirección y formación de estudiantes de un conjunto de estudiantina municipal. En la mencionada experiencia se reconoció un alto índice de deserción de los estudiantes más jóvenes (entre siete y nueve años) en un instrumento particular: la bandola. De manera superficial y tras algunas indagaciones las principales causas se han atribuido a: desconocimiento del instrumento, incomodidad de los dedos que se irritan tras periodos relativamente prolongados de estudio, incomodidad del instrumento por su peso y algunas otras quejas sobre las características morfológicas del instrumento.

La bandola presenta un papel fundamental en los arreglos de música colombiana, sus características sonoras le atribuyen un rol similar al que podría tener el violín o clarinete en formatos de corte más clásico europeo.

Analizando los casos puntuales de bandolistas que han empezado sus estudios musicales desde temprana edad, se nota un conjunto de capacidades técnicas que en promedio está más desarrolladas que en instrumentistas que no han tenido una formación desde pequeños. Por lo tanto, la formación desde temprana edad como en el caso de otros instrumentos tan reconocidos como el violín, el piano o la guitarra, es importante ya que, en el caso puntual de la bandola, en la mayoría de los casos el

instrumento se empieza a estudiar en los últimos años de bachillerato o una vez se termina el colegio, razón por la cual se limita de alguna manera el desarrollo del mismo.

Ahora bien, la bandola es un instrumento que posee una tensión bastante alta en las cuerdas por lo cual es muy fácil que llegue a irritar la yema de los dedos, sobre todo en los niños y niñas, lo que desestimula su práctica; esto sumado a la falta de difusión porque no se considera comercial, en un ámbito audiovisual y sus repertorios típicos que no son populares en la población infantil dificultan motivar a los niños a estudiarlo. Por lo que hay que comenzar a eliminar barreras para que los niños comiencen a estudiar la bandola, sea por la forma o por el repertorio.

Por otra parte, son muy pocas las iniciativas para hacer una adaptación del instrumento y una sensibilización temprana que posibilite un desarrollo progresivo del punto dactíl, se toma como referente otras regiones del país en donde existen propuestas como: la bandolilla, el tiplíllo y el guitarrillo que son versiones de la bandola, el tiple y la guitarra respectivamente con tamaños más cercanos a la anatomía de los estudiantes, es decir más pequeños: por esto se propone en la investigación iniciar con la bandola de juguete.

Entonces es importante pensar en qué elementos son pertinentes para suplir las necesidades ergonómicas, morfológicas y de tensión de las cuerdas en un instrumento similar a la bandola que pueda ser ejecutado por niños y niñas entre los 5 y 7 años de edad para facilitar el acercamiento y abordaje del estudio de la bandola a partir de los 7 años de edad; se puede pensar en desarrollar un prototipo de *bandola de juguete* que facilite aportes a estos problemas.

3.3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Qué herramientas didácticas permitirían fortalecer un proceso de acercamiento y aprendizaje de la bandola desde los 5 a 7 años?

3.4. OBJETIVOS

Entendiendo la problemática planteada anteriormente, y haciendo referencia a la pregunta de investigación se plantean los siguientes objetivos:

3.4.1. General

Desarrollar una herramienta didáctica que permita fortalecer un proceso de iniciación del aprendizaje de la bandola desde los 5 a los 7 años.

3.4.2. Específicos

3.4.2.1. Identificar necesidades en la iniciación a la bandola en niños(as) de 5 a 7 años que conduzcan a la modificación del proceso de formación del instrumento, reconociendo las principales necesidades ergonómicas, antropométricas y morfológicas la población objetivo para elaborar un cordófono de plectro con características similares a la Bandola Andina Colombiana.

3.4.2.2. Diseñar un prototipo de bandola de juguete para niños (as) de 5 a 7 años.

3.4.2.3. Implementar una propuesta didáctica que evidencie la pertinencia de la utilización de la bandola de juguete en un proceso de iniciación en la bandola andina colombiana.

4. MARCOS DE REFERENCIA

Se realizará una apropiación de aspectos fundamentales de conceptos relacionados con la investigación para reconocer y analizar la problemática planteada, contextos y conceptos necesarios para el análisis a realizar posteriormente con los resultados obtenidos. Con el principal objetivo de comprender la importancia de la bandola de juguete en un proceso de iniciación instrumental y cómo se llega a dicha concepción.

4.1. MARCO TEÓRICO

Los conceptos expuestos a continuación presentan las bases conceptuales que enmarcan la investigación, principalmente enfocado en comprender la naturaleza de la estudiantina, bandola andina, enseñanza musical e importancia de ciertas formas de aprendizaje para entender la relevancia de la enseñanza desde temprana edad.

4.1.1. Cordófonos de plectro: la bandola

La bandola es uno de los cordófonos desarrollados en la región andina colombiana con características de plectro pulsado, acústico y principalmente para interpretar melodías, con el firme propósito de servir a los intereses de ejecución folclórica andina de Cundinamarca. Aunque se entiende que su génesis proviene de la inspiración en la familia de la cuerda pulsada, donde el exponente del que toma inspiración más representativo que podemos señalar sería la guitarra (Londoño & Tobón, 2004) de quien podemos notar comparte su cuerpo hueco, cuerda pulsada y trastes

(entre otras coincidencias morfológicas), aunque en el caso particular de la guitarra existe un rol de acompañamiento armónico que no se desarrolla con la misma complejidad en la bandola andina. Otro familiar conocido es la bandurria, que comparte aún más similitudes como el tamaño, el hecho de que se encuentra afinada en cuartas, que se organiza por pares de cuerdas en la misma afinación; el caso de la bandola, nos muestra una función más específica en principio que el de su famoso familiar (la guitarra), ya que su principal rol en el repertorio andino es melódico, dejando la carga armónica a otros instrumentos como la guitarra misma y el tiple.

Para entender de manera más concreta el papel que tiene la bandola dentro del desarrollo de la música folclórica de la región es necesario reconocer como bien menciona Londoño y Tobón (2004) el formato trio como uno de los principales y más relevantes. Si notamos cómo la guitarra y tiple toman un papel acompañante y enfocado a los quehaceres armónicos del repertorio, entendemos que la labor y responsabilidad melódica principal recae sobre la bandola, entonces se puede comprender de manera contextual la naturaleza melódica del instrumento.

Sus características morfológicas son particulares al compararse con sus dos compañeros de trio, por un lado, se resalta su cantidad de cuerdas ya que según lo planteado por Bernal (2005) hablamos de seis ordenes que se encuentran pareados, haciendo un total de doce cuerdas, siendo esto uno de los posibles factores que contribuyen a la dificultad de ejecutar el instrumento en el caso de los estudiantes a temprana edad; por el otro, es además de un tamaño relativamente menor al de la guitarra o tiple, ya que ofrece una construcción inspirada en el laúd y la mandolina. Los

elementos mencionados permiten diferenciar de manera casi instantánea al instrumento melódico en el formato del trio andino.

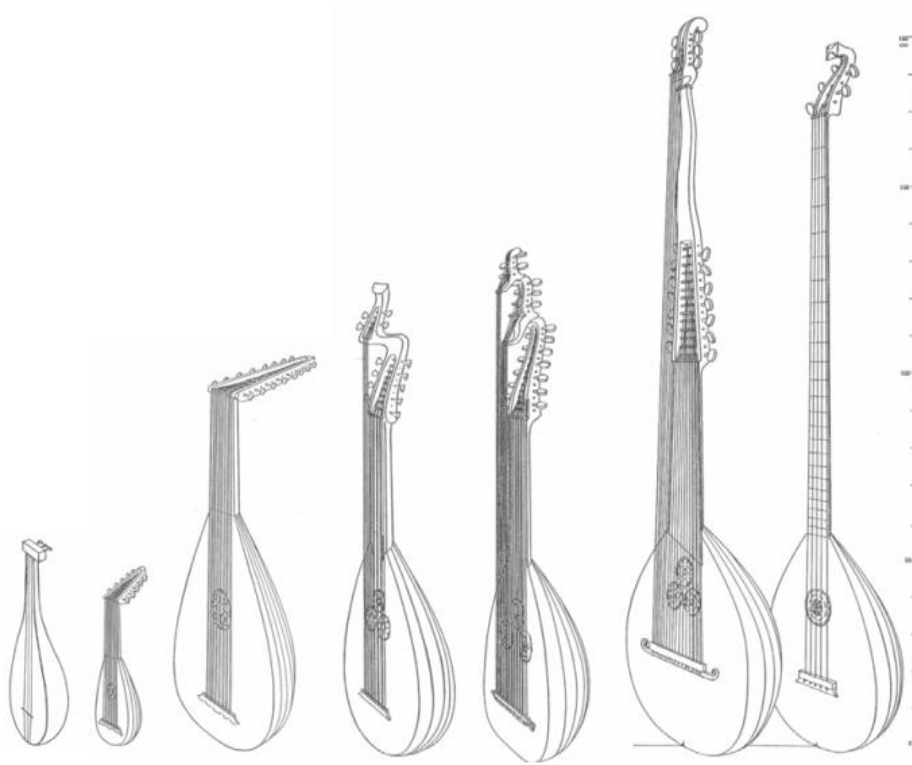
4.1.1.1. *Historia e importancia de la bandola*

Proviene de la familia de las cuerdas pulsadas, Bernal (2005) señala su génesis desde el laúd europeo y sus características interpretativas que permiten llenar un registro melódico medio y agudo. Londoño y Tobón (2004) Señalan los autores también que llega a Colombia tras un proceso de transculturación desde Europa y Asia, entendiendo que el instrumento que llegó al país sufrió importantes transformaciones para responder a las necesidades socioculturales planteadas en su momento y actualmente.

Bernal (2005) Rastrea los principales antecesores de la bandola en las regiones mencionadas: Su inicio se puede encontrar en Italia, donde comienzan a realizar una transformación del laúd hacia una forma más pequeña, de aquí podemos notar que el instrumento no sólo comienza a reducir en tamaño, sino que además comienza a definir la forma de su caja “abovedada” y mantener una afinación por cuartas, iniciando por un modelo con seis cuerdas hasta pasar a los órdenes en pares.

A continuación se puede notar cómo la influencia de los instrumentos predecesores de la Bandola comienzan a determinar e influenciar las características morfológicas del instrumento, teniendo como principal objetivo el de proporcionar una forma pequeña que llegue a tener similitud al violín, además de compartir su papel melódico, se interpreta por medio del plectro, este elemento que afecta profundamente el timbre y la forma de ejecución puesto que el violín tiene el arco como principal medio de interpretación.

Figura 1. Pandura, Laúd discante, Laúd, Archilaúd, Tiorba, Bandurria Panskaja, Colascione.



Fuente: (Bernal, 2005, pág. 2)

Es necesario mencionar la importancia que tuvo España y su devenir del instrumento para lo que llegaríamos a considerar posteriormente la bandola andina colombiana, Bernal (2005) menciona entonces al ancestro inmediato al instrumento: la bandurria, la cual comparte en la actualidad características similares a la de la bandola.

Figura 2. La Bandurria



Fuente: Guitarras de Luthier (s.f.)

Las principales similitudes con el instrumento, según lo señalado por Londoño y Tobón (2004) radica en su origen compartido con la guitarra española. Podemos además notar dos características principales de coincidencia: Ambas se encuentran afinadas por cuartas entre sus órdenes de pares, aunque una maneja cuatro (la bandurria) y la otra cinco (la bandola). Además, provienen de las guitarras discantes con forma de ocho. Estos dos elementos mencionados hacen que sus similitudes sean notorias, pero es necesario aclarar cómo han tenido un desarrollo distinto principalmente en la forma de construcción y la manera en que atienden a un repertorio y sonoridad distinta (una en España y la otra en Colombia).

4.1.1.2. La bandola y su evolución: la bandola andina colombiana

Se entiende que su origen responde a la necesidad de presentar un instrumento de cuerda melódico propio para el formato del trio andino tradicional, comprendemos

cómo partiendo del origen de la bandurria se viene transformando en el instrumento que conocemos actualmente.

Londoño & Tobón (2004) mencionan como el inicio de la bandola tiene una característica principalmente popular, encontrando su hogar en las fiestas tradicionales de la región andina y de tradición heredada, sin embargo, el interés de varios académicos como Jesús Zapata Builes hacia 1916 hicieron proponer al trio como una agrupación de cámara formal. Dicha transformación trajo consigo elementos melódicos en más de los instrumentos participantes (que antes se limitaban al zurrungueo), y exploraciones armónicas con mayor ambición.

Las nuevas dinámicas propias de un grupo de cámara presentadas a partir de inicios del siglo XX plantearon un escenario contrapuntístico interesante en el formato, permitiendo así nuevas exploraciones en la construcción del instrumento para perfeccionar sus características tímbricas y de ejecución. Debido al devenir planteado nuevos académicos como el maestro Diego Estrada y Luis Fernando León comenzaron a proponer la bandola en nuevos formatos especializados tales como la estudiantina y orquesta típica colombiana.

La búsqueda ha llegado a nuevas metas académicas con el pasar de los años, Vera (2011) indica el surgimiento de nuevos formatos como la orquesta de bandolas, que aprovecha nuevas exploraciones de distintas construcciones y sonoridades del instrumento para crear repertorio enfocado en él. Todo esto contribuyendo a nuevos esfuerzos en la expansión técnica, con distintos recursos que permiten expandir sus capacidades sonoras y darle posibilidades de obras solistas con un rico y amplio espectro de sonoridades.

La bandola hace parte de manera innegable en la construcción del folclor andino desde sus inicios, pasando por escenarios informales hasta llegar a los más selectos escenarios que propone la academia musical en Colombia. Es notable entonces reconocer la importancia del instrumento y su apropiada ejecución, esto ha permitido expandir el horizonte del folclor nacional y cómo ha complejizado la ejecución del instrumento mismo. Al reconocer ya el concepto de familia de bandolas, podemos entonces entrar a proponer la introducción un nuevo integrante con un fin específico, tal como la construcción de una bandola enfocada en la enseñanza de población en temprana edad.

La bandola andina colombiana es un instrumento musical de cuerda pulsada, de la familia de la guitarra, su nombre deriva de la región geográfica donde se desarrolló, pues proviene de la región andina colombiana, compuesta por los siguientes departamentos: Antioquia, Boyacá, Caldas, Cauca, Cundinamarca, Huila, Nariño Norte de Santander, Quindío, Risaralda, Santander, Tolima y Valle del Cauca. Este instrumento está constituido por seis órdenes (pareados), afinados con un carácter simétrico, pues la distancia sonora entre un orden y otro es la misma (cuarta justa), como se muestra a continuación:

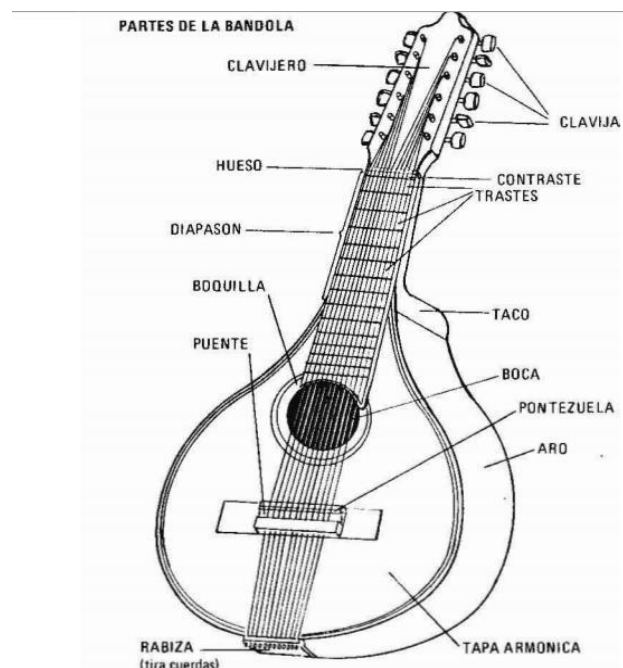
Cuadro 1. Afinación de la bandola.

Número de orden	Nota musical
Primer orden	Sol
Segundo orden	Re
Tercer orden	La
Cuarto orden	Mi
Quinto orden	Si
Sexto orden	Fa #

Fuente: el autor.

Igualmente, la bandola andina colombiana cuenta con las siguientes partes como lo muestra la figura 3:

Figura 3. Partes de la bandola.



Fuente: Cortés y Bernal 2005.

Con base en la figura anterior podemos definir de acuerdo a lo expresado por (Cortés & Bernal, 2005) que las características de este instrumento son: “longitud total: 57-72 cm. Escala (porción vibrante de las cuerdas) 32-35 cm. Longitud de la caja armónica 25-33 cm. Ancho de la caja armónica 27-34 cm. Ancho de los aros (fondo) 8-9.5 cm. Encordado: seis órdenes de cuerdas en tres posibles organizaciones” (pág. 2), así:

Cuadro 2. Número de cuerdas por orden.

Orden	Sol	Re	La	Mi	Si	Fa# (Mi)
16 cuerdas	3	3	3	3	2	2
14 cuerdas	3	3	2	2	2	2
12 cuerdas	2	2	2	2	2	2

Fuente: Cortés y Bernal 2005.

En su proceso de evolución la bandola fue disminuyendo su tamaño y aumentando el número de órdenes. Pues hacia 1860 el Maestro Diego Fallón le agregó el quinto orden (Si) y en 1890 el Maestro Pedro Morales Pino le agregó el sexto orden (Fa sostenido), además le cambió la forma para que adoptara la forma de “gota de agua” similar a la bandurria, Mandolina y Laúdes, y le cambió el nombre a Lira como se le conoce en el departamento de Antioquia (Bernal, 2005)

4.1.1.3. Referentes históricos de la Bandola en Colombia

A continuación, y con la intención de mostrar la importancia histórica de la bandola como instrumento básico de la música andina colombiana se hace referencia a algunos músicos icónicos que han escrito para ella e incluso introdujeron mejoras en su construcción.

Pedro Morales Pino: músico vallecaucano (Cartago, febrero 22 de 1863 - Bogotá, marzo 4 de 1926). Hijo de José Morales y Bárbara Pino, el maestro Pedro Morales Pino viajó por primera vez a Bogotá en 1877. Según (Perdomo Escobar, 1980) era tan notable músico como pintor [...] Estudió en Bogotá en la Academia Nacional de Música con don Julio Quevedo. Después de poseer sólidos conocimientos musicales, se entregó de lleno al cultivo de la música típica, arrebató de las manos rústicas de los promeseros el tiple y la bandola, para transformarlos en instrumentos aptos para reproducir todos los sentimientos y cultivar esos ritmos errantes y dispersos con la técnica depurada de un arte verdadero. En 1897 organizó la Lira Colombiana, agrupación que llegó a contar con 16 integrantes y de la cual era director y primera bandola.

Esta estudiantina tuvo varias etapas, en 1899 la integraban Carlos Wordsworthy, Blas Forero, Gregorio Silva, Carlos Escamilla (el popular "Ciego"), Isaías Rodríguez, José Vicente Martínez, Silvestre Cepeda y Julio Valencia. Con ella, el maestro Morales Pino recorrió varias ciudades del país; en Medellín, sentó las bases para la legendaria Lira Antioqueña. Luego pasó a Panamá, San Salvador, Guatemala y, más tarde, a Estados Unidos; según datos de Jorge Añez, la Lira Colombiana fue la segunda agrupación que salió de Colombia en misión artística. En Guatemala, el maestro Morales Pino contrajo matrimonio con la señora Francisca Llerena, notable pianista. En Estados

Unidos alcanzó grandes éxitos; "Colombians made a Hit", decía el título de una nota aparecida en el Buffalo Evening News.

Durante esta gira el grupo se fue diezmando poco a poco por diferentes circunstancias, hasta que en 1908 se extinguió. El maestro Morales Pino fue un ejecutante de rara habilidad tanto en la bandola como en la guitarra, instrumentos para los que escribió sendos métodos. Además, a él se debe el perfeccionamiento de la bandola; agregó a los cinco órdenes de cuerdas (sol, re, la, mi, si) una sexta cuerda (con la nota fa sostenido), con lo cual hizo más completo este instrumento. Morales Pino fue un músico innato, por temperamento y por disciplina; se consagró íntegramente a su profesión con fe, desinterés y abnegación. Su aporte a la música colombiana es esencial, pues a la tradición oral que existía hasta 1890, le sumó lo más importante para su desarrollo y universalización: la escritura.

A cada ritmo le marcó su estructura precisa que, por lo perfecta, fue acatada por todos los compositores en los años siguientes. Así, uno de sus aportes fundamentales fue haber llevado el aire del bambuco al pentagrama. Por otra parte, la historia de la música colombiana no registra otra persona que haya divulgado en forma tan amplia y original nuestra música, en una época marcada por la limitación de los medios de comunicación. Sus varias excursiones artísticas por el país y por América Central y Estados Unidos a principios del siglo XX, y por Suramérica años más tarde, son muestra fehaciente de ello. Músico y pedagogo, cuentan que, antes de iniciar sus ensayos, el maestro Morales Pino dictaba toda una cátedra sobre el origen, las modalidades, la estructura y desempeño instrumental de cada obra, logrando con esto que sus alumnos se compenetraran cabalmente para lograr una perfecta ejecución.

De acuerdo con Añez (1951) su semilla, el reflejo de su sapiencia y entrañable amor por la cultura nacional, quedó sembrada en una lujosa nómina de discípulos: Ricardo Acevedo Bernal, Emilio Murillo, Fulgencio García, Carlos Escamilla, Luis A. Calvo, Alejandro Wills, Max y Pedro Concha, Jorge Rubiano y los Romero. La copiosa producción musical del maestro Pedro Morales Pino, que puede llegar al centenar de composiciones, especialmente instrumentales, comenzó hacia 1890, con intermezzos, vales, danzas, pasillos, gavotas, bambucos y otros. Entre sus piezas más conocidas están: los pasillos "Joyeles", "Reflejos", "Lejanía", "Pierrot", "Confidencias", "Intimo" y "Una vez"; los bambucos "El Fusagasugueño" y "Cuatro preguntas", que se toma como modelo del género, como bambuco-tipo; y los vales "Ana Elisa", "Mar y cielo", "Voces de la selva" y "Los lunares".

Entre sus obras para orquesta se destacan "La fantasía" (sobre dos temas nacionales colombianos), la "Suite Patria" y el intermezzo "Brisas de los Andes". También sobresalen los bambucos "Trigueña" e "Ingrata", con letra y música de su autoría. Después de vivir un tiempo en Guatemala, el maestro Morales Pino regresó a Bogotá en 1912 y fundó su segunda Lira Colombiana, con Luis A. Calvo, Carlos Escamilla, Manuel Salazar, Blas Forero, Ignacio Afanador, José María Forero, Andrés Avelino Montañez, Luis María Pinto y Jorge Añez. Por esta época compuso las danzas "Divagación" y "Onda fugaz", con letra del poeta Carlos Villafañe. En 1916 murió su esposa, razón por la cual regresó a Guatemala en busca de recuerdos.

Cuando lograba recuperarse, ocurrió el terremoto de Guatemala en 1917, y decidió regresar a Bogotá. En la capital realizó algunas actuaciones y después una gira por Suramérica. Como su salud se fue deteriorando, dedicó su tiempo a dibujar retratos

al crayón (que había sido una de sus primeras actividades) con gran habilidad. Debido a las dificultades económicas que lo acosaban, tuvo que pignorar sus valiosas condecoraciones, recibidas de distintos gobiernos en sus giras internacionales. Enfermó de gravedad, y sus hijos Alicia, Rebeca, Raquel y Augusto, por carencia de recursos, se vieron obligados a llevarlo a la sala de caridad del Hospital San José. De allí lo sacaron Ricardo Acevedo Bernal y el fotógrafo Juan N. Gómez, tan pronto supieron la noticia. Tres días después, el 4 de marzo de 1926, falleció rodeado tan sólo de sus hijos y un puñado de fieles amigos.

Como lo afirman Cortés y Bernal (2005) buena parte de las miradas retrospectivas reconocen que bajo la dirección de Morales Pino se fijaron algunas características estilísticas del repertorio acorde con aspectos heredados de la música de salón del siglo XIX colombiano, se conformó el conjunto instrumental que presentaría dicho repertorio... se concibió una nueva forma de presentación en público (la música vestida de frac), se emprendieron las primeras giras internacionales y se accedió por primera vez al mercado de la música grabada (pág. 5) y se mejoró el instrumento.

Diego Estrada Montoya: hablar de este músico es hacer mención a toda una figura y tradición de la Música Andina Colombiana. Nacido en Buga (Valle del Cauca) en 1936, comenzó su carrera musical siendo muy niño de la mano de reconocidos músicos como Miguel Barbosa, Manuel A. Salazar, Efraín Orozco. Muy pronto fue la Bandola su principal instrumento, con el cual empezó a destacarse en estudiantinas y conjuntos por su destreza y virtuosismo, hecho que le valió haber sido convocado por el compositor Álvaro Romero para conformar el Trío Morales Pino en el año de 1961.

A partir de allí, este Trío conformado por Diego Estrada en la bandola; Peregrino Galindo, en el tiple y Álvaro romero, en la guitarra, se convirtió en una institución sólida y única en la historia de la música nacional, que sirvió no sólo para difundir los ritmos colombianos como bambucos, pasillos, valeses, danzas, polkas, guabinas, torbellinos, pasodobles, etc., a nivel nacional y el exterior, sino a incentivar a las nuevas generaciones de intérpretes hacia todo lo relacionado con la música instrumental de cuerdas colombianas. Según el musicólogo Octavio Marulanda, el auge de este Trío se debió a tres razones: la preservación inalterada de las características propias de los aires colombianos, en el género instrumental; la calidad armónica con refinamiento, en la cual sobresale el gusto de los arreglos y la originalidad en la ejecución y el papel resaltante de la bandola, con un color y personalidad que le proporcionó un tejido melódico enriquecido.

La importancia de Diego Estrada como bandolista no sólo radica en su manera particular de ejecutar la bandola, siguiendo el estilo netamente melódico y virtuosístico propuesto por el compositor y bandolista Nariñense Plinio Herrera Timarán, sino también fue muy inquieto en aspectos de construcción. Fue así que en 1961, redujo la longitud del diapason y del mástil, permitiendo la afinación del instrumento a la tonalidad de Do, hasta entonces utilizada en Si bemol. Esta es una de las razones por las que sus magistrales ejecuciones en la bandola eran de un color sonoro nunca escuchado.

A parte de su labor como bandolista Diego Estrada también ha sido compositor y arreglista, entre sus obras se encuentran el pasodoble “Alcohólicos anónimos”, los pasillos “Rubén”, “Santiago”, “El Chino León”, “A un amigo”, “Mis Cucuruchos”, entre otros. Años después de la muerte del maestro Álvaro Romero y ante la finalización del

Trío Morales Pino, crea junto al tiplista Oscar Rodríguez y al guitarrista Carlos Arturo Torres, el Trío Espíritu Colombiano con el que ha realizado 3 producciones discográficas. Resaltando su interpretación en la Bandola, importantes compositores como le han dedicado piezas como el pasillo “Diego” de Gentil Montaña o el legendario “Bandolitis” pasillo de Efraín Orozco compuesto en 1963.

El maestro Diego Estrada realizó una importante labor pedagógica musical en el Instituto de Cultura popular de Cali, donde impartió durante muchos años la cátedra de Bandola y tiple, así como la dirección de la Estudiantina, espacio que se constituyó en uno de los principales semilleros de músicos del occidente colombiano. En el año de 1989 editó su “Método para el aprendizaje de la bandola” avalada por la secretaría de Educación de Cali y la Gobernación del Valle del Cauca, obra de obligada referencia como recurso pedagógico para la enseñanza de los principios técnicos y estilísticos en la ejecución de la bandola andina colombiana.

La figura musical del maestro Diego Estrada ha dejado su singular sonoridad de innumerables proyectos musicales y discográficos y diversos premios llevan su nombre en homenaje al talento de los ejecutantes de la Bandola Andina como el premio “Diego Estrada Montoya” al mejor bandolista de cada Festival de Música Andina Colombiana Mono Núñez realizado en Ginebra (Valle del Cauca) y el reconocimiento al mérito artístico “Diego Estrada Montoya” entregado en cada Festival Bandola de Sevilla (Valle del Cauca). Muere el 9 de diciembre de 2011 a sus 75 años por causa de una penosa enfermedad. (Fundación Bandolitis, 2008)

Benigno Núñez: conocido popularmente como El Mono Núñez (Ginebra, Valle del Cauca, 6 de enero de 1897 - 31 de diciembre de 1991), fue un músico autodidacta

colombiano de folclore andino. Nació en la hacienda "La Betulia" en el corregimiento Las Playas, actual municipio de Ginebra, en el Valle del Cauca (Colombia). Hijo de Benigno Núñez y Tránsito Moya, el "Mono" demostró un gran talento prematuro para la música, la cual fue el motor de su existencia.

A los 6 años se radicó en la ciudad de Palmira, Valle del Cauca, en donde inició su vida musical con el acordeonista José Joaquín Soto, quien además de iniciarlo en el acordeón, le regaló una bandola hecha de guadua, instrumento que, junto con la guitarra, tocaría por el resto de su vida. En 1908, a los 11 años, se trasladó a Buga para continuar con sus estudios secundarios.

A los quince años Benigno conoció al músico vallecaucano Pedro María Becerra, con quien inició su real etapa de desarrollo musical, formando un grupo con él y con Tulio "Pescuezo" Gáez. Posteriormente, al grupo se incorporaron Eliseo Cabal y Ramoncito Becerra.

En 1914 hizo parte de la Estudiantina Guadalajara, dirigida por el maestro Manuel Salazar, quien le enseñó a Benigno nuevas técnicas en la bandola. Dicha estudiantina llegó a su fin cuando sus integrantes fueron muriendo. En 1924 contrajo matrimonio en la ciudad de Guacarí con Ana Julia Lince. Con ella tuvo seis hijos: Tulio Enrique, Álvaro, María Teresa, Gloria, Melba Julia y Maricel. Ninguno de ellos continuó el legado de su padre como músico (Funmusica, 2008).

Durante la Segunda Guerra Mundial, El Mono Núñez conformó el Trío Tres Generaciones, junto con los maestros Rafael Navarro en la guitarra y Gustavo Adolfo Rengifo en el tiple (Centro Virtual Isaacs, 2005). En dicho trío, el Mono estuvo tocando en la bandola hasta su muerte. Benigno "El Mono" Núñez falleció el 31 de diciembre de

1991 en su ciudad natal, Ginebra. Benigno Núñez "tenía una capacidad tan maravillosa que se aprendía las partituras de memoria y nunca olvidaba una sola nota, así ejecutara la obra cualquier cantidad de años después". El Mono nunca estudió música formalmente y se caracterizó por una gran técnica interpretativa y un gran respeto por los diferentes ritmos. El repertorio de este personaje fue muy limitado. Entre sus obras se destacan: Ana María (mazurca), Italia (danza), María (gaviota), Ocasos (bambuco) y Salospi (bambuco).

4.1.2. El tiple y guitarrillo

Existen experiencias significativas sobre la iniciación musical en tiple y guitarra, en Colombia, como la desarrollada por la Fundación Educativa y Cultural Canto por la Vida, que pueden dar luz sobre el proceso que se desea desarrollar con este trabajo de grado en relación con la iniciación, de niños(as) de 5 a 7 años, en el aprendizaje de la Bandola. Un ejemplo es "El guitarrillo, instrumento musical diseñado para la iniciación del proceso de enseñanza en cuerdas de la región andina colombiana, herramienta pedagógica para el aprehendimiento inicial de elementos sonoros y técnicos coadyuvantes en el desarrollo general de la musicalidad para la interpretación instrumental y vocal" (Canto por la vida, 2018, pág. 1). Esta fundación ubicada en el municipio de Ginebra, Valle del Cauca, cuenta con una escuela de formación en la que, con el guitarrillo, se implementa una secuencia formativa que continúa con el tiple, la guitarra y la bandola, cerrando un primer bloque de enseñanza de cuerdas a partir del cual, los y las estudiantes escogen uno de ellos como énfasis de estudio. La Fundación cuenta con el Taller de construcción de instrumentos donde se elaboran el guitarrillo y el

tiplillo con participación de niños y niñas lo que brinda también un aprendizaje en luthería que contribuye a fortalecer la identidad musical y cultural.

Ahora bien, Canto por la vida (2018) afirma que:

Como elemento pedagógico es innovador en primera instancia, porque; Está diseñado para que se acomode de forma ergonómica a la contextura física de los niños entre 4-5 y 9 años. Está pensado como instrumento musical en sí mismo afinado igual que las cuatro cuerdas primeras de la guitarra [E, B, G, D]. La afinación permite tocar acordes, auto-acompañarse cantando y tocar líneas melódicas desde un momento temprano de la experiencia formativa musical (pág. 1).

Analizando lo anterior y para el caso de la bandola las experiencias del guitarrillo y el tiplillo no aplican del todo para la iniciación de la bandola por varias razones: son instrumentos armónicos y melódicos que no utilizan el plectro, plumilla o púa, es decir esa pieza pequeña, triangular, delgada y firme, hecha de madera, plástico, carey, etc., que se usa para tocar la bandola. Si bien el plectro se utiliza para otros instrumentos de cuerda en nuestra tradición rítmico-melódica de la guitarra y el tiple en música andina colombiana estos se pulsan a mano. En segundo lugar, el color y timbre de la bandola como instrumento eminentemente melódico no lo tienen ni el guitarrillo ni el tiplillo lo que puede contribuir a no desarrollar el gusto y la técnica con la plumilla por interpretar las melodías de los bambucos, pasillos y demás aires andinos colombianos, desde tempranas edades, lo mismo que iniciar en el desarrollo de una adecuada técnica de digitación y pulsación de las cuerdas desde la estructura de la bandola.

Sin embargo, al ser el tiplillo y el guitarrillo sean más pequeños, ergonómicamente más adaptados a las dimensiones físicas de los niños de 5 a 7 años, es un elemento que desde la experiencia de la Fundación Educativa y Cultural Canto por la Vida demuestra

las bondades didácticas y pedagógicas de estos para la iniciación en el aprendizaje instrumental, armónico, melódico de la música andina colombiana. Es de suponer que la bandola de juguete puede llenar el vacío existente para la iniciación y el aprendizaje instrumental de la bandola desde tempranas edades en niños y niñas.

La Fundación argumenta el proceso formativo del guitarrillo de la siguiente manera:

En el Ciclo Formativo, el guitarrillo se implementa como instrumento de iniciación en cuerdas típicas andinas colombianas, ya que se adapta por tamaño y diseño a la contextura física y desarrollo motriz de los infantes, salvando la dificultad de iniciar con instrumentos de mayor tamaño y complejidad como la guitarra y el tiple. La ventaja metodológica del guitarrillo es que al pasar posteriormente al aprendizaje del tiple y la guitarra, ya se han fijado de manera progresiva las posiciones de los acordes y se ha prefigurado la constitución básica de los mismos dentro de las funciones armónicas básicas y de otra parte, también se ha resuelto la técnica de posicionamiento y movimiento de la mano izquierda en el mástil de estos instrumentos de cuerda, y la mecánica de fijar los dedos sobre el trasteado de los mismos. (Fundación Canto por la Vida, 2002, pág. 1)

4.1.3. Aprendizaje Significativo

Los sistemas educativos en las escuelas en la actualidad se comprenden de un ejercicio en gran medida desligado del proceso de aprendizaje significativo y de recuperar nuestra identidad folclórica y cultural. El principal objetivo de los colegios y escuelas públicas de Cundinamarca es aquella de transmitir información, Díaz & Hernández (2010) mencionan cómo el currículo toma como primera consideración el aprendizaje por medio del conocimiento declarativo (saber que: hechos, conceptos y principios) dejando en segundo plano lo experiencial y procedimental.

Entre los problemas fundamentales de este proceso se puede notar como bien menciona Rusinek (2004) que los estudiantes tienden a olvidar el contenido aprendido tan pronto se acaba el periodo escolar, pues no le ven relevancia a su cotidianidad. Este mismo elemento ha relegado a las áreas escolares cómo el deporte y la música a eventos de mero entretenimiento sin repercusión en el contexto sociocultural de los estudiantes. Y bien menciona (Rusinek, 2004, pág. 1) que “El desarrollo de las capacidades musicales es necesario tanto para el aprendizaje “de base” de la escolarización obligatoria como para el aprendizaje vocacional, en las escuelas de música, y el profesional, en los conservatorios.”

Cuando hablamos de un impacto curricular o educativo sobre temas específicos cómo la música, Rusinek (2004) invita a llevar al estudiante a un estado en el que se considere haya un proceso de “descripción densa” o una apropiación vivencial de los conceptos explicados. Díaz & Hernández (2010) nos dan un primer paso fundamental en dicho camino hacia la apropiación, y es reconociendo la importancia que brindan cómo base el reconocimiento de dos tipos fundamentales de procesos de adquisición del conocimiento: lo declarativo o conceptual y lo procedimental o actitudinal, dichos tipos de conocimiento deben ligarse para lograr un verdadero puente de comunicación con la vivencia del estudiante y la academia.

El conocimiento declarativo como bien mencionan Díaz y Hernández (2010) posee dos importantes distinciones a su vez, el conocimiento conceptual y el factual. Entendiendo por factual aquello que debe ser memorizado de manera casi recitada, y lo conceptual aquello que se puede construir y comprender de manera más compleja. Desde el punto de vista musical podemos notar cómo este conocimiento se diluye con

mayor facilidad, pues lo factual en muchas ocasiones trae una fuerte explicación conceptual esperando a ser enseñada.

El aprendizaje significativo según lo expuesto por Rusinek (2004) habla de un aprendizaje que distingue muy bien estos dos tipos de aprendizaje, pero tiene en cuenta tres elementos fundamentales para poder comenzar un proceso de aprendizaje significativo independiente de qué tipo de aprendizaje se esté realizando:

- La información recibida es relevante.
- Se puede relacionar de manera no trivial.
- Hay una decisión consciente de hacer esa relación.

Entendiendo que estas tres condiciones se cumplan, Díaz & Hernández (2010) proponen la experiencia cómo aliado fundamental del aprendizaje significativo, para ello proponen emplear los siguientes elementos:

- Repetición y ejercitación reflexiva.
- Observación crítica.
- Imitación de modelos apropiados.
- Retroalimentación oportuna.
- Establecimiento del sentido de las tareas.
- Verbalización mientras se aprende.
- Involucración intensa por parte del estudiante.
- Fomento de la metacognición.

Si combinamos los dos elementos expuestos, se puede comenzar a delinear la manera en la cual el aprendizaje significativo está encaminado, entendiéndolo principalmente como un fenómeno social que depende de la interacción absoluta de

todos los participantes involucrados en el ejercicio de aprendizaje para lograr un resultado positivo (Rusinek, 2004).

El primer elemento a resaltar al hablar de la educación musical desde el enfoque significativo, es que no implica el abandonar los elementos que han sido exitosos y son parte de la tradición y teoría musical (tales como la partitura y el sistema tonal) para realizar un ejercicio que permita a los chicos construir el conocimiento desde sus experiencias, Rusinek (2004) menciona la complejidad del lenguaje musical y como involucra un aprendizaje tanto declarativo como procedimental, lo que implica que aunque se conservan las tradiciones y aspectos teóricos más paradigmáticos, el ejercicio propio de la música permite en la vivencia dar un ejercicio significativo de aprendizaje de los conceptos. Lo anteriormente expuesto se complementa de manera interesante con lo que afirman Díaz & Hernández (2010), quienes aclaran que la mejor manera de optimizar el ejercicio de aprendizaje es precisamente buscando la manera de combinar los dos tipos de aprendizaje en uno sólo.

Definitivamente es necesario entonces reconocer el contexto y la experiencia como parte fundamental del ejercicio musical, pues el desligar la realidad de los estudiantes de un proceso formativo de carácter tan complejo puede llegar a ser contraproducente y alienante, bien menciona Rusinek (2004) la complejidad del lenguaje, por lo que es necesario brindar todos los puentes posibles para facilitar el conocer el lenguaje.

Manrique & Gallego (2013) Hablan precisamente de una de las principales herramientas utilizadas por los docentes para lograr establecer puentes de comunicación y significación con sus estudiantes, el material didáctico tiene el firme propósito de

brindar una experiencia que permita al estudiante realizar una vivencia que va a marcar su proceso por medio de la experiencia controlada y cercana a lo que se quiere llegar a conocer. Cuando entendemos la importancia de esto, y la presencia de la bandola de juguete como herramienta didáctica para los estudiantes, comienza a configurarse una razón parcial del porque la importancia de su uso.

Es necesario comprender que cómo se ha podido notar en la revisión del tema del aprendizaje significativo, lo principal es el poder ligar los dos tipos de enseñanza hacia una experiencia significativa y duradera para los estudiantes, que además puede llegar a recibir un gran apoyo por parte de materiales didácticos tales como la bandola de juguete, el uso de repertorio pertinente y que sensibilice a los estudiantes con el folclor nacional, un acompañamiento constante por parte del docente para nutrir y ayudar en todas las dudas que el estudiante comience a generar en su proceso de aprendizaje.

4.1.4. Aspectos técnicos, ergonómicos y antropométricos relacionados con la construcción de la bandola de juguete.

En el presente capítulo se pretende realizar una aproximación al concepto de antropometría y la utilización de tablas para población colombiana de niños entre 5 y 7 años en relación con las medidas de ancho hombros, ancho codos, ancho cadera, perímetro de agarre (mano), largo mano y largo palma en niños y niñas de 5, 6 y 7 años con el objeto de evidenciar las ventajas ergonómicas que la bandola de juguete puede aportar a niños y niñas que comienzan un proceso de aprendizaje de la bandola, ya que su diseño se ajusta y adapta más a las características y medidas antropométricas de

esta población, por lo que este prototipo de instrumento puede llegar a ser más amigable con el aprendiz para su iniciación instrumental que iniciar con una bandola andina colombiana “tradicional” cuyas medidas, diseño, peso y tensión de las cuerdas no se adaptan a las características antropométricas infantiles.

Teniendo claridad que un niño o niña de 5, 6 y 7 años no es un trabajador, se enfatiza que la práctica instrumental de la bandola requiere constancia y dedicación, por lo cual que el aprendiz debe dedicar tiempo de trabajo con el instrumento, el cual debe estar diseñado adecuadamente a su desarrollo para disminuir riesgos relacionados con su adecuada manipulación como dolor en la espalda por el excesivo peso y mala colocación del instrumento, dolor en la yema de los dedos de la mano izquierda por la pulsación de las cuerdas muy tensionadas, dolor en la mano por la digitación en un diapasón muy ancho, incomodidad para pulsar con el plectro las cuerdas por el excesivo tamaño del cuerpo del instrumento para el niño(a) lo que potencia el riesgo de deserción del aprendizaje del instrumento. Lo anterior en relación a que la ergonomía geométrica se ocupa de las posturas y esfuerzos realizados por el trabajador teniendo en cuenta “...su bienestar tanto desde el punto de vista estático (posición del cuerpo: de pie, sentado etc.; mobiliario, herramientas...) como desde el punto de vista dinámico (movimientos, esfuerzos etc.) siempre con la finalidad de que el puesto de trabajo se adapte a las características de las personas” (Confederación Regional de Organizaciones Empresariales de Murcia, 2017, pág. 4), en este caso que la bandola se adapte al niño.

La ergonomía según la Confederación Regional de Organizaciones Empresariales de Murcia (2017) “...es una disciplina científico-técnica y de diseño que estudia la

relación entre el entorno de trabajo (lugar de trabajo), y quienes realizan el trabajo (los trabajadores). Dentro del mundo de la prevención es una técnica preventiva que intenta adaptar las condiciones y organización del trabajo al individuo. Su finalidad es el estudio de la persona en su trabajo y tiene como propósito último conseguir el mayor grado de adaptación o ajuste, entre ambos” (pág. 3).

Por otro lado, la antropometría proviene del griego *anthropos* (hombre) y *metrikos* (medida) y trata del estudio cuantitativo de las características físicas del hombre (Valero Cabello, 2017). Los estudios antropométricos se presentan a través de medidas de diferentes variables en grupos poblacionales específicos organizados en tablas por medio de percentiles. Es de anotar que, en los cuadros, que se presentan a continuación, solo se aportan los datos del percentil 95 en la medida que “...cuando hablamos del P95, se está diciendo que por debajo de este punto está situado el 95% de la población, es decir, casi toda la población. Los percentiles más empleados en diseño ergonómico son el P5 y el P95, es decir, que se proyecta para un 90% de los usuarios” (Valero, 2017, pág. 7).

Ahora bien, las variables utilizadas se consideran en relación con la funcionalidad y ergonomía para ubicar, pisar las cuerdas y “tocar” la bandola por parte de niños de 5, 6 y 7 años en relación con los siguientes criterios: ancho hombros, ancho codos, ancho cadera que son variables importantes para el diseño y dimensiones de la bandola de juguete en relación con la colocación y el cuerpo del instrumento y las variables perímetro de agarre (mano), largo mano y largo palma que se relacionan con el diseño y dimensiones del diapason, trastes, número de cuerdas y órdenes.

En relación con los datos antropométricos que se presentan a continuación Ruiz (2001) afirma “...es el resultado de las mediciones, tabulación de los datos y posterior procesamiento estadístico, de nuestra población. Se ha realizado con el fin llenar el vacío existente en el país sobre la antropometría de los niños colombianos y apoyar a los diseñadores en sus futuros proyectos, al no tener que utilizar o adaptar tablas antropométricas extranjeras, que no corresponden a nuestra realidad.” (pág. 2)

Cuadro 3. Tablas antropométricas niños

(Medida en cm)

Variables	Niños 5 años		Niños 6 años		Niños 7 años	
	Percentil 95	Promedio	Percentil 95	Promedio	Percentil 95	Promedio
Ancho hombros	27,4	25,7	30,3	27,1	31,7	29
Ancho codos	34	28,4	30,9	27,1	34,7	31,7
Ancho cadera	29,9	22,9	26,2	22,7	27	23,4
Perímetro de agarre (mano)	3,5	2,8	3,5	2,8	3,5	2,9
Largo mano	12,1	11,2	14	12,8	13,9	12,8
Largo palma	6,9	6,3	7,8	7,2	8,1	7,2

Fuente: (Ruiz, 2001, pág. 52-57)

Cuadro 4. Tablas antropométricas niñas.

(Medida en cm)

Variables	Niñas 5 años		Niñas 6 años		Niñas 7 años	
	Percentil 95	Promedio	Percentil 95	Promedio	Percentil 95	Promedio
Ancho hombros	27,9	25,8	28	26,3	31,8	29,3
Ancho codos	34,6	28,9	32,7	27,3	35,8	32,2
Ancho cadera	23,7	21,5	23,7	21,4	24,3	22,5
Perímetro de agarre (mano)	3,8	2,6	3,5	3	3,4	2,9
Largo mano	12,6	11,5	13,1	12,4	14,1	13,1
Largo palma	7	6,4	7,4	6,8	7,9	7,3

Fuente: (Ruiz, 2001, pág. 64-69)

Los anteriores datos representan a niños y niñas colombianos entre 5 y 7 años de edad, de estratos bajos 1 y 2, con condiciones socioeconómicas bajas y condiciones nutricionales no óptimas similares a las poblaciones que se encuentran en nuestros municipios y áreas rurales y que generalmente forman parte de las poblaciones objeto de las iniciativas institucionales para la formación musical con apoyo oficial; es de destacar que “...los niños colombianos de estratos 1 y 2 son los que presentan las dimensiones menores de toda el área latinoamericana” (Ruiz, 2001, pág. 79). Por otro lado, es importante tener en cuenta que la información de estas tablas sirve para “...convertirse en una herramienta útil y flexible en la toma de decisiones de factor

humano en el desarrollo de productos y de enfatizar en el diseño, la relevancia que debe tener el individuo durante el proceso de conceptualización y como usuario final” (Ruiz, 2001, pág. 83)

Ahora bien, a continuación, se presenta un cuadro para comparar las dimensiones de la bandola andina colombiana y la bandola de juguete para posteriormente realizar el análisis antropométrico en relación con las modificaciones métricas de la bandola de juguete para adaptarse como instrumento musical a las medidas de niños y niñas de 5 a 7 años de edad con la intención de mejorar la iniciación y acercamiento a su aprendizaje y ejecución musical.

Cuadro 5. Comparativo de las partes de la Bandola Andina Colombiana y la Bandola de Juguete.

Parte	Bandola Andina Colombiana	Bandola de juguete
Longitud total	57-72 cm	57 cm
Diapasón	6.5 cm parte más ancha 6 cm parte más angosta	5.5 cm parte más ancha 5 cm parte más angosta
Calibre del brazo	2,5 cm	2 cm
Tiraje (Escala)	32-35 cm	28 cm
Ancho caja armónica	27 – 34 cm	28 cm

Largo caja armónica	25-33 cm	27.5 cm
Aros	8-9.5 cm	7.5 cm
Puente	16.5 cm de largo 3 cm de ancho	15 cm de largo 2.5 cm de ancho
Boca	4 cm de radio	3.5 cm de radio
Número de cuerdas	12, 14 y/o 16	8
Órdenes	6	4
Longitud total	57-72 cm	57 cm

Fuente: el autor.

Como ya se mencionó en su proceso de evolución la Bandola fue disminuyendo su tamaño y aumentando el número de órdenes: hacia 1860 el Maestro Diego Fallón le agregó el quinto orden (Si) y en 1890 el Maestro Pedro Morales Pino le agregó el sexto orden (Fa sostenido); en términos de identidad del instrumento la bandola de juguete regresa a los 4 primeros órdenes de la bandola andina colombiana (sol, re, la, mi), conserva la forma de gota de agua y/o pera, introducida por Morales Pino pero más pequeña y menos pesada, al igual que su particular tímbrica.

Al ser la bandola de juguete más pequeña en todas sus partes que una bandola “tradicional” se adapta mejor a las medidas antropométricas de niños y niñas de 5, 6 y 7 años así:

Cuadro 6. Relación medidas antropométricas niños-niñas 5 a 7 años con medidas de la bandola de juguete.

Medidas Antropométricas niños y niñas 5 a 7 años	Medidas de la bandola de juguete
Ancho hombros 27,4 a 31,8 cm	Ancho caja armónica 28 cm
Ancho codos 34,6 a 35,8 cm	Ancho aros 7,5 cm
Ancho cadera 23,7 a 29,9 cm	Largo caja armónica 27,5 cm
	Longitud total 57 cm
Se puede deducir que el cuerpo de la bandola de juguete al colocarse se acomoda a las anteriores medidas sin sobrepasarlas lo que hace que se ubique con relativa comodidad sobre la entrepierna y el abdomen al tocar sentado y/o de pie.	
Perímetro agarre (mano) 3,4 a 3,8 cm	Diapasón 5,5 cm a 5 cm
Largo mano 12,1 a 14,1 cm	Calibre brazo 2 cm
Largo palma 6,9 a 8,1 cm	Puente: 15 cm largo x 2,5 cm ancho
	# cuerdas 8 x 4 órdenes
Al colocarse la mano izquierda sobre el diapasón sin rozar el mástil se podrá mover con relativa comodidad alcanzando a pisar sin mayor esfuerzo, con las yemas de los dedos, las cuerdas en cualquiera de los 4 órdenes garantizando un adecuado proceso de desarrollo de la técnica; a esto también contribuye el menor calibre del brazo. Igualmente, con la mano derecha podrá sostener el plectro y	

pulsar las cuerdas sin tener que forzar la postura corporal. El menor peso ayudará a disminuir incomodidad o dolor al sostener el instrumento.

Fuente: El autor.

Fotografía 1. Lorenzo de seis años con la bandola de juguete.



Fuente: el autor

5. MARCO METODOLÓGICO

5.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN

Mixto, esto es, cualitativo y cuantitativo. Según Creswell y Plano (2007) sería un diseño de tipo Exploratorio: Una primera fase de aspectos a nivel cualitativo, brindará los datos para avanzar en una segunda fase a nivel cuantitativo. Al respecto Martínez (2004) afirma "...la investigación cualitativa trata de identificar, básicamente, la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena de su comportamiento y manifestaciones. De aquí que lo cualitativo (que es el todo integrado) no se opone de ninguna forma a lo cuantitativo (que es solamente un aspecto), sino que lo implica e integra, especialmente donde sea importante" (pág. 66). Sin embargo, como lo afirma Páramo (2011) "No obstante, independiente del método o de la gama de combinación empleada por el investigador es imprescindible el raciocinio y la reflexión" (pág. 290), es decir desarrollando procesos de categorización y codificación de resultados.

Se requiere del acompañamiento de expertos en distintas materias que ayuden a la elaboración de los elementos que se van a utilizar para el fortalecimiento del proceso formativo de la bandola a partir del diseño de un prototipo de instrumento que replantea algunos aspectos ergonómicos y morfológicos de la bandola como el tamaño, la cantidad de cuerdas y la tensión de las mismas pretendiendo el acercamiento de niños de 5 a 7 años al aprendizaje y ejecución de la misma, por lo cual se considera implícito un enfoque cualitativo. Por otra parte, es necesario el calcular de manera cuantitativa los resultados

obtenidos tras la breve implementación de algunos de los elementos propuestos en la investigación para determinar su pertinencia.

5.2. POBLACIÓN OBJETIVO

La Población objeto de la presente investigación incluye estudiantes de bandola de diferentes edades de escuelas de música Municipales de Cundinamarca, bandolistas que lideran procesos pedagógicos y Luthiers que construyen bandolas. Se utilizará un muestreo no probabilístico por conveniencia; al respecto Otzen y Manterola (2017) afirman que el muestreo por conveniencia “Permite seleccionar aquellos casos accesibles que acepten ser incluidos. Esto, fundamentado en la conveniente accesibilidad y proximidad de los sujetos para el investigador” (pág. 230)

5.3. INSTRUMENTOS

La investigación contará con una serie de instrumentos que permitirán la recolección de la información necesaria para el desarrollo de la investigación, estos elementos involucran el uso de encuestas, observación y análisis de las muestras.

5.3.1. Entrevista a maestros de bandola

Se aplicará a docentes con experiencia en la enseñanza-aprendizaje de la bandola (Ver anexo 1)

5.3.2. Entrevistas a constructores de instrumentos

Se aplicará a estudiantes que han desarrollado procesos de aprendizaje de la bandola (Ver anexo 2)

5.3.3. Evaluación de la experiencia

Encuesta que permitirá evaluar el desempeño de niños entre 5 a 7 años en la experiencia didáctica que evidencie la pertinencia de la utilización de la bandola de juguete en un proceso de acercamiento musical a la ejecución de la bandola andina colombiana. (Ver anexo 3)

5.4. PROCEDIMIENTOS

A continuación, se explicará de manera breve que tipos de procedimientos se harán necesarios para la recolección, análisis y conclusión de los datos obtenidos. Logrando así el producto de la investigación.

- Aplicación de entrevistas a maestros y estudiantes de bandola
- Transcripción de entrevistas
- Análisis de los datos
- Aplicación de encuesta a niños(as) para evaluar la experiencia con la bandola de juguete

5.5. ANÁLISIS DE LOS DATOS

Ahora bien, en la presente investigación y para el caso cualitativo Páramo (2011) afirma:

“Cuando el docente-investigador utiliza el método cualitativo indaga acerca de aspectos subjetivos de personas o grupos, que harán surgir variables inductivas, desconocidas u ocultas al comienzo del proceso de investigación, en este momento va de lo particular a lo general con un camino inductivo, para comprender mas no para generalizar, entonces el investigador entiende que su compromiso clave es conocer las interpretaciones y los puntos de vista de las personas que participan y no las propias”
(pág. 4)

Entonces se trabajará de manera reflexiva utilizando el proceso constructivo de categorización, estructuración y teorización; en esta fase Martínez (2004) afirma que “Las verdaderas categorías que conceptualizarán nuestra realidad deben emerger del estudio de la información que se recoja, al realizar el proceso de categorización, y durante los procesos de estructuración - contrastación y de teorización, es decir, cuando se analicen-relacionen-comparen-y-contrasten las categorías” (pág.76). En este sentido el proceso de categorización-análisis-interpretación deberá estar guiado fundamentalmente por conceptos e hipótesis que provengan o emerjan de la información recabada y de su contexto propio, que muy bien pudieran ser únicos, y no de teorías exógenas, las cuales sólo se utilizarán para comparar y contrastar los resultados propios” (Martínez, 2004, pág. 277). Por lo tanto, el análisis de la información implica:

- Categorización. Es de aclarar que para la presente investigación las categorías de análisis surgirán de los textos transcritos a partir de las respuestas de los entrevistados pues como lo afirma Martínez (2004) “Los conceptos verbales, en cierto modo, cristalizan o condensan el contenido de la vivencia; por esto, siempre lo reducen, lo abrevian, lo limitan” (pág. 267).
- Estructuración - Contrastación. Estructurar comporta interpretar y “...la interpretación implica una "fusión de horizontes" , una interacción dialéctica entre las expectativas del intérprete y el significado de un texto o acto humano” (Martínez, 2004, pág. 272). Inicialmente se deja que las palabras y las acciones de las personas observadas hablen por sí mismas al lector, igualmente los nexos y algunas relaciones entre las categorías o clases se desarrollan, básicamente, partiendo de la propia información, de los propios

datos para posteriormente interpretar con las teorías expuestas en el marco teórico y contextual.

- Teorización. “Este proceso tratará de integrar en un todo coherente y lógico los resultados de la investigación en curso mejorándolo con los aportes de los autores reseñados en el marco teórico referencial” (Martínez, 2004, pág, 277-278) y el marco contextual.

6. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

El siguiente capítulo tiene como objetivo mostrar los resultados obtenidos de la investigación, tales como la bandola de juguete, el método para su introducción y conclusiones que ha dejado todo el ejercicio investigativo.

6.1. Proceso de categorización, estructuración y teorización de los resultados de las entrevistas

El siguiente capítulo tiene como objetivo mostrar los resultados obtenidos de la investigación, el análisis de los resultados de las entrevistas, la bandola de juguete, el método para su introducción, la evaluación de su utilización en el acercamiento a niños(as) de 5 a 7 años y conclusiones que ha dejado todo el ejercicio investigativo.

A continuación, se presenta una matriz de cruce de los textos transcritos a partir de las entrevistas aplicadas, tanto para las entrevistas a maestros de bandola y como para los constructores de instrumentos, donde se realizará el proceso de categorización y estructuración seguido de la teorización.

Matriz 1. Categorización-estructuración entrevistas maestros de bandola

Pregunta	Categorías – estructuración
Cuénteme su experiencia en los procesos de iniciación y enseñanza-aprendizaje de la bandola.	No tenemos un luthier especializado en construcción de bandolas, no son económicos los instrumentos; iniciar entre los 7 años e ideal sería con una bandola que tuviera la mínima tensión, así tuviera menos trastes, pero que pudiera ser, por decir algo, lo que hemos usado en procesos de iniciación, el guitarrillo y el tiplillo que son más chiquitos, más adaptados a las manitos de los niños. No sería tan aconsejable someter a un niño tan chiquito a esa tensión (de la bandola) porque se va a frustrar. En Risaralda ya todos saben que es la música andina colombiana... los eventos de diferentes regiones hace que los niños quieran ir a ver porque o va mi amiguito o va mi profesor... los papas también detrás de ellos; esos niños nos están ayudando a formar gente publico casi que nosotros tenemos desde los 3 hasta los 80 años: Diego tiene su grupo que es la estudiantina... yo tengo mis chiquitos de iniciación musical y los viejitos y tengo a los del proceso pedagógico, Juan tiene sus chicos de la adolescencia y Harold tiene los del pregrado. Necesitamos convencer a más papás que les compren más instrumentos a sus niños.
Cuénteme un poquito como fue su inicio con la bandola.	Como bandolista estudié con el maestro Gustavo Sierra Gómez en el conservatorio de Cali, empecé como tiplista, luego guitarrista y finalmente bandolista. Como maestro de música llevo 17 años trabajando en la escuela de música de Ginebra.

A qué edad abordo la bandola	A los 17 años. A los 19 -20 años
Cuénteme de su proceso pedagógico y de los procesos que viene desarrollando	Fui maestro de escuela, de colegio; la práctica pedagógica la inicié en la escuela de música de Canto por la vida, allí comencé como profesor de tiple... me toco asumir la dirección musical y empecé a hacer arreglos hace unos 15 o 16 años para cuarteto de bandolas, que están vigentes todavía.
¿Desde qué edad empiezan los estudiantes que tiene ahora de bandola, a qué edad están ellos cogiendo la bandola?	Empiezan primero con guitarrillo a la edad de 7 a 9 años, luego pasan a tiple, guitarra y por último a bandola; un niño puede coger la bandola entre los 9 a los 11 años, porque la bandola es un poco más dura, más tensionadas las cuerdas... y pasan a una cátedra que nosotros llamamos orquesta infantil de cuerdas y es allí donde hacen sus primeros pasos como bandolistas y tocan en grupo y de allí parto para primera y segunda bandola.
Si yo le pregunto 5 referentes de la bandola, quien se le viene a la cabeza.	Diego Estrada Montoya, Gustavo Sierra Gómez, Rueda, Lucho Carrero y Diego Germán. Jairo Rincón, Fabian Forero, Pato Sanchez y Jesús Zapata.
A parte del tiplillo y del guitarrillo ¿hay algún instrumento que se acerque a la bandola desde la construcción? ¿Conoce algún instrumento que se acerque a la bandola desde la construcción?	No, los referentes son la mandolina y bandurria, que son de origen italiano, español.
Cuénteme un poquito como fueron sus inicios con la bandola.	Inicié en la escuela popular de arte EPA en Medellín, siempre se resaltó mucho el que hacer de las músicas tradicionales, la formación en cabeza del maestro Elkin Pérez... y desde allí que tuve el acercamiento a la

	bandola, luego unos talleres con Jairo Rincón y lo mejor que me ha pasado fue haber llegado a Rittornelo bajo la dirección de Jorge Arbeláez donde pudimos grabar dos discos y fueron 8 o 9 años haciendo conciertos y recibiendo todo el conocimiento del maestro Arbeláez.
¿Cómo maneja el proceso de iniciación a la bandola? ¿A partir de qué edad?	En Colombia Canta tenemos 11 con edades entre los 8 y los 12 años que ya toco iniciarlos desde 0, ya la mayoría han comprado bandola y eso ha sido muy motivante, y una estudiantina donde tenemos otros 5 bandolistas. Iniciamos a partir de los 7 años, tiene la posibilidad de escoger entre tiple y bandola, lo primero es motivación, y lo otro es que hacemos posible las tonalidades, y fragmentos que tocamos puedan hacer ejercicios que básicamente sea con cuerdas al aire o con un traste o dos, todo jugando y ellos empiezan familiarizarse con el instrumento y allí ya empezamos a darle estructura al conocimiento de los sonidos de la bandola como se escriben en la partitura y pasamos a que lean la música, como se lee en la bandola y también de manera oral por imitación y luego lo pasamos al instrumento.
¿Maestro han tenido problemas por deserción?	Si. El índice de deserción en bandola es de 20 a 30 %
¿Utiliza algún recurso para la irritación inicial de los dedos, cuando se aborda la bandola, ha tenido problema con eso?	Ellos se quejan al comienzo, les empieza a molestar o incomodar entonces hacemos juegos y concursos, el que aguante más, y los vamos llevando...otro detalle muy importante es las bandolas, que no estén muy altas para que no les tallen mucho...hemos sido cuidadosos en conseguir las bandolas que sean muy suaves para ellos.

¿Conoces antecedentes de adaptaciones del instrumento? ¿De la bandola?	No, es decir... yo hace rato no veía eso, un cagón que tenía por lo menos 8 años, y tiene una mamá que lo patrocina y mi papá le hizo una guitarra clásica un poquito más pequeña, no la hizo de 655 sino de 650, 5 mm más pequeña, pues no, él tenía una guitarra de una persona pequeña, pero mire que encarrete el de ese peladito, no lo tenían que convencer de nada, él ya lo tenía claro y esa era su guitarra y eso mejor dicho hace mucho rato no veía ese grado de encarrete porque los niños a esa edad están en modo juego. En relación con la bandola me parece mal es que sea un instrumento desafinado, un instrumento demasiado alto, tiene dureza o demasiado bajo, que ese es otro problema que usted tiene un instrumento con el que va aprender entonces o le queda demasiado alto, demasiado duro y usted no lo puede interpretar o cuando lo toca todo le cerrea... entonces claro ¡Así quien se enamora!
---	--

Teorización.

En las respuestas se hace evidente la ausencia de luthiers especializados en la construcción de bandolas enfocadas a las necesidades y medidas de niños y niñas menores de 7 años quienes, desde la experiencia de Canto por la vida, se inician con el guitarrillo que es una guitarra más pequeña y adaptada a las medidas de la población infantil lo que ha permitido una iniciación instrumental más amigable; lo mismo ocurre con el tiplillo pero se hace evidente el vacío que existe en relación con una bandola igualmente más pequeña que le facilite a los niños(as) su iniciación temprana en el aprendizaje de este instrumento, que sea afinada, que no esté alta ni dura. Es evidente la importancia de la identidad musical relacionada con el aprendizaje y conocimiento de

los niños(as) de repertorio de la música andina colombiana y la importancia de los procesos culturales y de trabajo en equipo en las diferentes agrupaciones que se constituyen como base para los montajes y puestas en escena.

Se evidencia que los entrevistados iniciaron su proceso con la bandola a los 17 y 19 años lo que está en contravía del ideal de iniciar a tempranas edades; sin embargo, la ruta guitarrillo, tiplillo y bandola en la escuela de Canto por la vida ha logrado disminuir la edad de iniciación a la bandola a los 9 y 11 años, lo que es un avance significativo en la didáctica de este instrumento. En la experiencia de Colombia canta las edades de iniciación a la bandola están entre los 8 a los 12 años. De lo anterior se infiere que se podría reducir la edad de iniciación y acercamiento a la bandola a los 5 años con un instrumento más pequeño y adaptado a la antropometría del niño.

Por otro lado la didáctica que utilizan para el aprendizaje tanto instrumental como de lectura y escritura musical se fundamenta en la lúdica partiendo de la imitación oral pasando al instrumento y con niños de 7 años, que ya saben leer y escribir se inician en la lectura musical y bandola; aquí se plantea un vacío didáctico con niños más pequeños, de 5 y 6 años para lo cual se podrían plantear alternativas lúdicas, a través de signos y grafías como las que más adelante se mostrarán y que pueden contribuir a acercar al niño a la lectura musical y la práctica instrumental de manera amigable. Con estas estrategias se podría contribuir a disminuir la deserción de estudiantes de bandola por motivos de no adaptación al instrumento. El constructor de instrumentos refiere que un niño “se encarreta” con su instrumento de persona pequeña, para el caso una guitarra, lo cual es inspirador pensarlo, al igual que el guitarrillo, con la bandola de juguete.

6.2. Cartilla didáctica para la enseñanza de la bandola de juguete

Partiendo de la concepción de la bandola como un instrumento que cada vez se hace menos popular y que por otra parte no se concibe como asequible para los niños menores de 7 años debido a su tensión, se generó una inquietud acerca de cómo lograr un acercamiento a la bandola de los niños y niñas de cinco a 7 años desembocando en una metodología que fuera coherente con el lenguaje y los elementos más comunes en estas edades dado que uno de los factores que puede fortalecer las ganas de tocar un instrumento puede ser generar una apropiación a partir de la asociación con elementos de su contexto.

6.2.1. Porqué implementar un método basado en la teoría del color y representaciones cercanas a los niños.

Como se ha explicado anteriormente en el marco de referencia, una de las principales influencias pedagógicas se encuentra en el aprendizaje significativo, que emplea el uso de experiencias previas para la trascendencia del aprendizaje entendiendo que es de orden experiencial y argumentativo, esto lleva al desarrollo de una simbología que tenga significantes relevantes para el niño, cómo el caso de un sol que representa la nota SOL.

Martínez (2008) Menciona cómo existe un pensamiento musical que brinda herramientas vitales para la discriminación de elementos como el timbre, altura, frecuencia entre otras. Valencia (2015) menciona cómo en este aspecto Willems da cómo una de sus prioridades la diferenciación de alturas, uno de los primeros elementos que debe adquirir el estudiante de música para comprender el lenguaje, este lenguaje

entendemos es abstracto y pueden establecerse paralelos cotidianos como lo sugiere el aprendizaje significativo con elementos cómo la vista para poder comprender con mayor facilidad, es por esto por lo que se sugiere una diferenciación de colores a la par con las alturas de los trastes, facilitando así el proceso de abstracción del niño.

Martínez (2008) Referencia también las enseñanzas de Willems señalando la importancia de las experiencias sensoriales y afectivas en el desarrollo auditivo del niño, Según la teoría del color planteada por González Compeán (2011) se trata de una relación de experiencias personales y la asociación que se hace instintiva a ciertas tonalidades por medio de construcciones culturales. Elemento que puede tomarse para comenzar a desarrollar esa misma diferenciación no tan implícita en las alturas de la música para los niños.

Por esta misma razón el método plantea como forma de discriminación de alturas el color, dando una sensación de un cambio sutil en elementos distintos cómo lo es cada cuerda, así el estudiante comprende el concepto de la diferencia de alturas en un diapasón de las distintas cuerdas.

6.2.2. Signos y grafías

Las cuerdas están indicadas por cuatro símbolos asociados a una imagen que tenga algún tipo de conexión con la nota de la cuerda al aire del orden a tocar, realizado de la siguiente manera:



Primer orden, nota SOL: un sol



Segundo orden, nota RE: un rayo



Tercer orden, nota LA: una luna



Cuarto orden, nota MI: mi corazón

Los trastes a partir del sexto se darán como un espacio de libre exploración teniendo en cuenta que los primeros cinco trastes estarán indicados cada uno con un color de la siguiente manera:



Traste 1



Traste 2



Traste 3

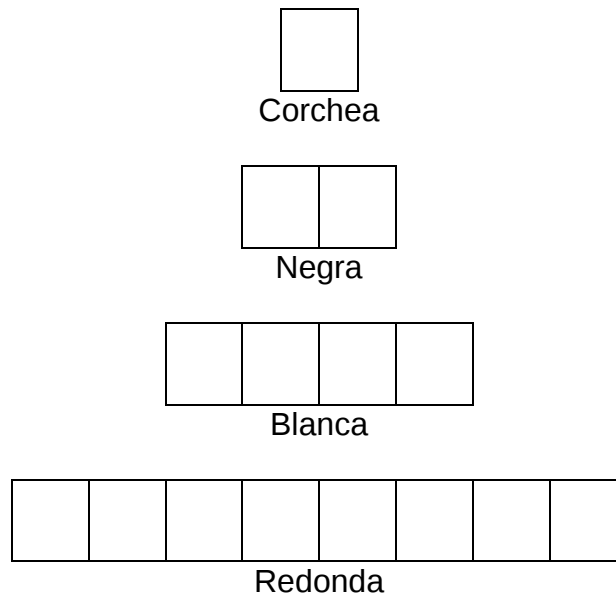


Traste 4



Traste 5

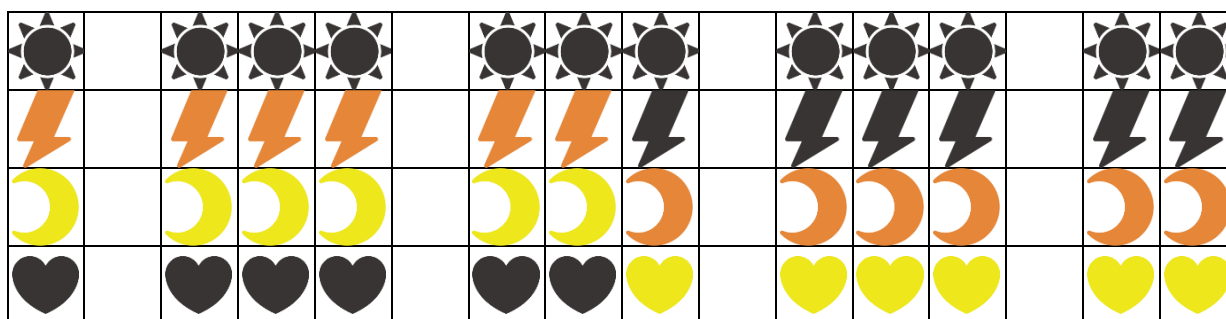
Como una referencia especial para la asociación del ritmo, será necesario crear una cuadrícula, que no sólo ayudará a llevar cuenta el tiempo, sino además a organizar las partituras en el tablero, por ejemplo:



Ejemplo 1



Ejemplo 2



6.2.3. Ejercicios

Lección 1

Se propone un juego de discriminación de cuerdas al aire para relacionar al estudiante con los movimientos de rotación y péndulo necesarios a la hora de atacar las cuerdas con el plectro.

Ejercicio 01



Ejercicio 02



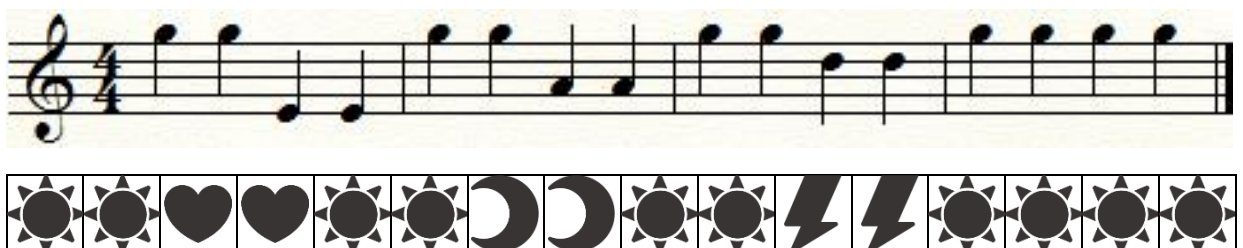
Ejercicio 03



Ejercicio 04



Ejercicio 05

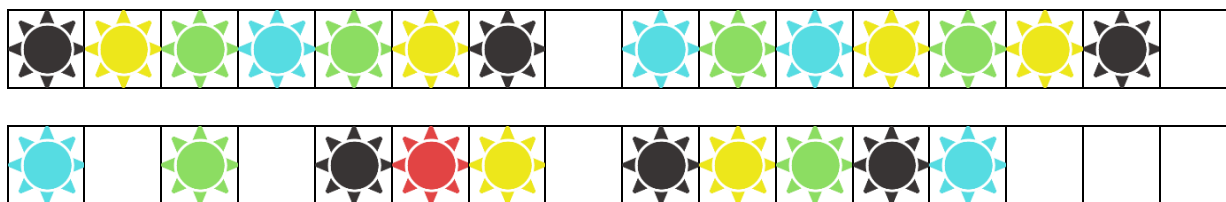


Lección 2

Es importante hacer una discriminación por cuerdas de los cinco primeros trastes utilizando los cuatro dedos de la mano izquierda de manera equitativa para conseguir un desarrollo equitativo del punto dactíl (callo).

Ejercicio 06





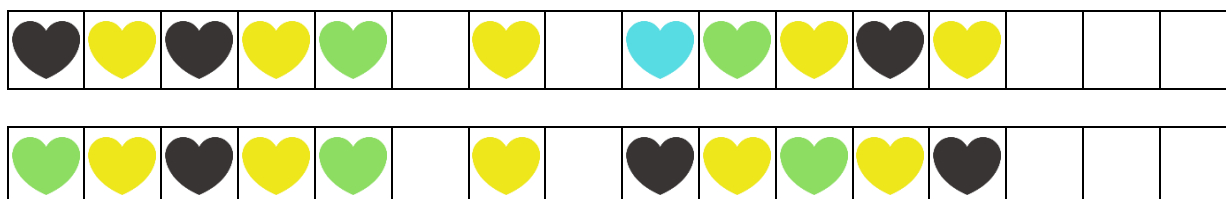
Ejercicio 07



Ejercicio 08



Ejercicio 09



6.3. La bandola de juguete

Posee la misma forma de pera de la bandola andina colombiana, cuenta con cuatro órdenes de cuerdas pareadas, su cuerpo es más pequeño que el de la bandola andina colombiana y posee 12 trastes, cinco referenciados por un color determinado y los 7 restantes como un espacio de exploración.

6.3.1. Morfología y partes

Diapasón: 4.8 cm de ancho

Tiraje: 28cm

Ancho caja armónica: 28cm

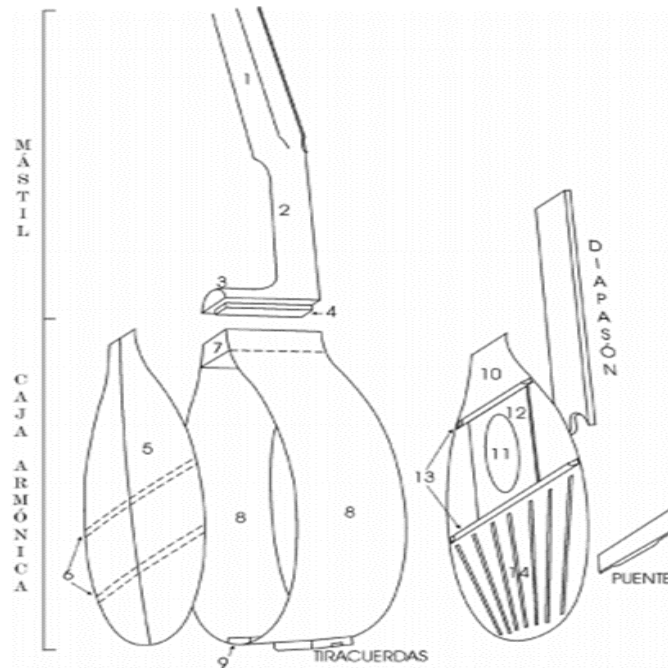
Largo caja armónica: 27.5cm

Aros: 7.5cm

Puente: 15cm de largo x 2.5cm ancho

Boca: 3.5 cm de radio

Figura 4. La bandola de Juguete



Fuente: “Cuerdas más, cuerdas menos una visión del desarrollo morfológico de la bandola andina colombiana” Autor: Manuel Bernal Martínez (s.f).

Fotografía 2. La bandola de Juguete desde sus distintos ángulos:



Fuente: El autor.

6.3.2. Colocación del Instrumento

La bandola de juguete está pensada para sujetarse colgada con una correa para distribuir el peso del instrumento de tal manera que sea soportado por el torso y en ningún caso se apoye sobre la mano izquierda, así será más fácil acostumbrar al estudiante a mover libremente la misma.

Posición de la mano izquierda

La mano izquierda se coloca suavemente arqueada sobre el diapasón del instrumento, de modo que sin esfuerzo pueda pisar las cuerdas con la yema de los dedos en las diferentes posiciones. La palma de la mano no debe rozar por ningún motivo el mástil.

Numeración de los dedos

Los dedos de la mano izquierda se numeran para la digitación de la siguiente manera:

Dedo índice: numero 1

Dedo medio: numero 2

Dedo anular: numero 3

Dedo meñique: numero 4

Acerca de la mano derecha: es la que se encarga de pulsar las cuerdas en este caso con un plectro preferiblemente calibre 0.7mm, el plectro se sujetara entre los dedos índice y pulgar procurando que se alineen con los demás dedos en forma de arco sobre

la muñeca evitando que las yemas toquen la palma de la mano buscando la menor tensión posible.

Afinación de la bandola de juguete

La bandola de juguete tendrá la afinación de los cuatro primeros órdenes de la bandola andina colombiana de la siguiente manera.

1. Cuerda al aire: nota SOL.
2. Cuerda al aire: nota RE.
3. Cuerda al aire: nota LA.
4. Cuerda al aire: nota MI.

6.4. Evaluación de la experiencia de los estudiantes

La aplicación del método mostró resultados interesantes en los estudiantes, principalmente se pudo notar cómo a diferencia de otros primeros acercamientos al instrumento desde tan temprana edad; los niños lograron no sólo tocar los ejercicios planteados con suma facilidad y haciendo el ejercicio de lectura a consciencia, además, lograron en su mayoría hacer sonar el instrumento y lograron producir música en sus primeras clases.

Los elementos que se les consultó a los estudiantes de su experiencia fueron los siguientes:

En la “comodidad” que sintieron los estudiantes con el instrumento propuesto, la gran mayoría brindó mencionó haber tenido una experiencia sumamente placentera, pues el tamaño, peso y forma se ajustaba a sus medidas.

Fue además un elemento que los atrajo desde un principio, el ver una bandola del tamaño apropiado para su edad, además de poseer los colores indicados en el método a utilizar y ser de una construcción de gran calidad los emocionó bastante desde el primer momento.

Los estudiantes tuvieron una introducción del material didáctico en el que se les explicó como cada cuerda representaba una de las grafías del mismo, este elemento fue sumamente significativo y ayudó a que en su mayoría recordaran con facilidad cual era cada una de las cuerdas del instrumento.

El lenguaje propuesto, poseía varios elementos que facilitó a los estudiantes apropiarse rápidamente del mismo, según lo indicado por sus experiencias en su mayoría se sintieron muy cómodos y motivados al momento de leer los ejercicios.

Se manejaron dos juegos de tensión, una iniciando desde una cuerda calibre 010 y otro juego más suave desde el 07, los estudiantes prefirieron siempre manejar la menor tensión posible, pues facilitó que el instrumento pudiese sonar al momento de pisar las cuerdas, esto se evidenció de mayor manera en los ejercicios del método enfocados en ese aspecto técnico.

Al final se sintieron satisfechos con las cuatro sesiones realizadas, teniendo en cuenta que lograron leer de manera fluida, hacer sonar el instrumento y todo esto con gran comodidad.

6.5. Conclusiones

Gracias a la experiencia realizada en la investigación, se logró un acercamiento a la historia de la bandola y su construcción, permitiendo entender su relevancia cultural y

las posibilidades que existen para su modificación al momento de generar nuevas estrategias para acercar a los niños desde temprana edad a su aprendizaje. Se pudo notar cómo al ser un instrumento destacado dentro de la concepción de nuestro panorama folclórico andino, es de suma importancia su enseñanza, pues se busca mantener un patrimonio cultural e identidad de país y región. También se pudo notar cómo sus características morfológicas comparadas con las medidas antropométricas de los niños promedio en Colombia, evidencian una incomodidad o inconveniente didáctico para su enseñanza desde temprana edad. Por eso se nota la pertinencia de la construcción de la bandola de juguete para la enseñanza del instrumento.

Se realizó además un correcto análisis de las características morfológicas del instrumento y cómo estas mismas beneficiaban la postura y comodidad de los estudiantes, tanto desde un análisis de las medidas antropométricas como los resultados obtenidos tras su aplicación con el método didáctico empleado.

La experiencia didáctica propuesta para el aprendizaje de la interpretación del instrumento mostró además resultados positivos, pues al presentar un método de lectura que brindaba una significancia mayor para el contexto de los estudiantes, las características de la bandola de juguete brindaban además una familiaridad y comodidad con el instrumentó que permitió resultados positivos en los procesos seguidos durante la investigación.

Se puede entonces concluir que existe un beneficio al implementar el material didáctico con la bandola de juguete, que facilita el acercamiento de los estudiantes a temprana edad al instrumento, gracias a un lenguaje sencillo de lectura que no busca

alienar su experiencia y un instrumento cómodo y fácil de apropiar al inicio de sus estudios en la música.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Añez, J. (1951). *Canciones y Recuerdos*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Bernal, M. (2005). *La bandola andina colombiana: Reseña histórica, características y bases técnicas de ejecución*. Bogotá.
- Casas, M. V. (2001). ¿Porqué los niños deben aprender música? *Colombia médica* vol. 32, 197-204.
- Centro Virtual Isaacs. (2005). *Biografía de Benigno & Mono & Núñez*. Sin editar.
- Cifuentes Gil, O. A. (2017). *Lineamientos para la preparación técnica de la banda sinfónica y el director basado en cinco diferentes grados de dificultad*. Bogotá D.C.: Pontificia Universidad Javeriana.
- Cortés, J., & Bernal, M. (2005). *La bandola andina colombiana en las paradojas de la música popular y la identidad nacional*. Obtenido de Labateca es Música: <http://www.actiweb.es/labateca-es-musica/archivo2.pdf>
- Cruz Gonzáles, M. A. (2002). *Folclore, Música y Nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano*. Bogotá: Universidad Central.
- Díaz, F., & Hernández, G. (2010). *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*. MCGRAW-HILL.
- Fundación Bandolitis. (24 de Julio de 2008). *Portal de música andina colombiana*. Obtenido de Bandolitis: <http://nuevo.bandolitis.com/>
- Fundación Canto por la Vida. (2002). *El guitarrillo*. Obtenido de Canto por la vida: fundación educativa y cultural: <https://www.cantoporlavidia.org/guitarrillo>

- Funmusica. (2008). *Benigno "El Mono" Núñez: Una Política cultural a favor de la*. Sin editar.
- González Compeán, F. J. (2011). *Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal*. Guanajuato: Universitat Politècnica de València.
- Londoño, M. E., & Tobón, A. (2004). *Bandola, Tiple y Guitarra: De las fiestas populares a la música de cámara*. Medellín: Artes, La revista.
- Manrique, A., & Gallego, A. (2013). *El material didáctico para la construcción de aprendizajes significativos*. Medellín: Universidad Católica Luís Amigó.
- Marín, H. R. (2009). *De liras a cuerdas: Una historia social de la música a través de las estudiantinas*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Martín Sárraga, F. O. (Febrero de 2018). *Estudiantinas colombianas anteriores a las Tunas Universitarias*. Obtenido de Tuna e Mundi: <http://www.tunaemundi.com/index.php/publicaciones/sabias/7-tunaemundi-cat/373-estudiantinas-colombianas-anteriores-a-las-tunas-universitarias>
- Martínes, F. (2008). *La incidencia de la memoria musical en el desarrollo de la competencia auditiva*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Martínez Miguélez, M. (2004). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México D.F.: Editorial Trillas S.A.
- Otzen, T., & Manterola, C. (2017). *Técnicas de muestreo sobre una población*. Obtenido de Scielo: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/ijmorphol/v35n1/art37.pdf>
- Páramo, P., & Pinilla Roa, A. E. (2011). Fundamento de la postura epistemológica del maestro universitario investigador. *Entornos*, 287-294.

- Perdomo Escobar, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Rey Ángel, J. E. (2016). *Plan de desarrollo Cundinamarca*. Cundinamarca: Gobernación de Cundinamarca.
- Rusinek, G. (2004). Aprendizaje musical significativo. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 1-16.
- Valencia, G. (2015). *El legado de edgar Willems a la educación musical de hoy*. Bogotá.
- Valero Cabello, E. (2017). *Antropometría*. Obtenido de <http://www.insht.es/Ergonomia2/Contenidos/Promocionales/Diseno%20del%20puesto/DTEAntropometriaDP.pdf>
- Vera, J. S. (2011). *Bandolarium*. Universidad Pedagógica Nacional.

8. ANEXOS

Anexo 1. Entrevista a maestros de bandola

1. Cuénteme su experiencia en los procesos de iniciación y enseñanza-aprendizaje de la bandola.
2. Cuénteme un poquito como fue su inicio con la bandola.
3. A qué edad abordo la bandola.
4. Cuénteme de su proceso pedagógico y de los procesos que viene desarrollando.
5. ¿Desde qué edad empiezan los estudiantes que tiene ahora de bandola, a qué edad están ellos cogiendo la bandola?
6. Si yo le pregunto 5 referentes de la bandola, quien se le viene a la cabeza.
7. A parte del tiplillo y del guitarrillo ¿hay algún instrumento que se acerque a la bandola desde la construcción? ¿Conoce algún instrumento que se acerque a la bandola desde la construcción?
8. Cuénteme un poquito como fueron sus inicios con la bandola.
9. ¿Cómo maneja el proceso de iniciación a la bandola? ¿A partir de qué edad?
10. ¿Maestro han tenido problemas por deserción?
11. ¿Utiliza algún recurso para la irritación inicial de los dedos, cuando se aborda la bandola, ha tenido problema con eso?

Anexo 2. Entrevista a constructores de instrumentos

1. ¿Tú estás construyendo en este momento?
2. ¿Quién está construyendo en este momento?
3. ¿Tú conoces antecedentes de adaptaciones del instrumento? ¿De la bandola?
4. ¿Ustedes están haciendo bandolas latiz como tal?
5. Es que yo a alguien le escuché que Jhon Montenegro había mandado a hacer una bandola latiz, porque la bandola que él tenía ahora era una bandola latiz.

Anexo 3. Evaluación de la experiencia

Los estudiantes probaron dos tipos de tensión en la bandola al hacer sus ejercicios, una primera tensión con: La 1ra - Calibre 010, 2da - Calibre 012, 3ra - Calibre 021 y 4ta - Calibre 026; y una segunda tensión con: 1ra - Calibre 07, 2da - Calibre 010, 3ra - Calibre 012, 4ta - Calibre 021. A partir de la experiencia se pudo notar que los niños se sintieron atraídos por el instrumento con las siguientes particularidades con cada una de las tensiones propuestas.

Nombre del estudiante: Lorenzo Tovar

Edad: 6

Asigna de 1 a 5, siendo 1 nada y 5 mucho las siguientes experiencias con cada una de las tensiones de la bandola.

Experiencia	1ra tensión	2da tensión
Comodidad	5	5
Atracción	5	5
Precisión en la discriminación de cuerdas	4	4
Capacidad de lectura (con el lenguaje propuesto)	5	5
Apropiación del instrumento	5	5
Sonoridad (Cuerdas al aire)	5	5
Sonoridad (Cuerda pisada)	2	4
Satisfacción	5	5
Recordación	4	4

Nombre del estudiante: Lorenzo Gonzáles

Edad: 7

Asigna de 1 a 5, siendo 1 nada y 5 mucho las siguientes experiencias con cada una de las tensiones de la bandola.		
Experiencia	1ra tensión	2da tensión
Comodidad	4	4
Atracción	5	5
Precisión en la discriminación de cuerdas	5	5
Capacidad de lectura (con el lenguaje propuesto)	5	5
Apropiación del instrumento	5	5
Sonoridad (Cuerdas al aire)	5	5

Sonoridad (Cuerda pisada)	4	5
Satisfacción	4	4
Recordación	5	5

Nombre del estudiante: Martín Díaz

Edad: 7

Asigna de 1 a 5, siendo 1 nada y 5 mucho las siguientes experiencias con cada una de las tensiones de la bandola.		
Experiencia	1ra tensión	2da tensión
Comodidad	5	5
Atracción	5	5
Precisión en la discriminación de cuerdas	5	5
Capacidad de lectura (con el lenguaje propuesto)	5	5
Apropiación del instrumento	5	5
Sonoridad (Cuerdas al aire)	5	5
Sonoridad (Cuerda pisada)	4	5
Satisfacción	5	5
Recordación	4	4

Nombre del estudiante: José Velandia

Edad: 5

Asigna de 1 a 5, siendo 1 nada y 5 mucho las siguientes experiencias con cada una de las tensiones de la bandola.

Experiencia	1ra tensión	2da tensión
Comodidad	5	5
Atracción	5	5
Precisión en la discriminación de cuerdas	3	3
Capacidad de lectura (con el lenguaje propuesto)	5	5
Apropiación del instrumento	5	5
Sonoridad (Cuerdas al aire)	4	4
Sonoridad (Cuerda pisada)	2	4
Satisfacción	5	5
Recordación	4	4

Nombre del estudiante: Jacobo Hernández

Edad: 5

Asigna de 1 a 5, siendo 1 nada y 5 mucho las siguientes experiencias con cada una de las tensiones de la bandola.

Experiencia	1ra tensión	2da tensión
Comodidad	5	5
Atracción	5	5

Precisión en la discriminación de cuerdas	4	4
Capacidad de lectura (con el lenguaje propuesto)	5	5
Apropiación del instrumento	4	4
Sonoridad (Cuerdas al aire)	4	4
Sonoridad (Cuerda pisada)	2	4
Satisfacción	4	4
Recordación	4	4

Anexo 4. Entrevista 01

P. Maestro, cuénteme su experiencia en los procesos de iniciación y enseñanza-aprendizaje de la bandola.

R- Yo tengo los procesos de iniciación que van de los 3 a los 5 en hogares infantiles y un proceso privado que va como en el mismo rango pero esto solo es iniciación musical porque de los 3 a los 5 los chicos no están, todavía no tenemos aun una capacidad instalada en la gente primero donde ellos puedan adquirir esos instrumentos porque ellos no son tan económicos como el común de la gente los puede ver, ya tenemos luthiers que hacen instrumentos económicos pero para el común de la gente no serían tan económicos, y segundo no tenemos un luthier especializado donde digamos que podamos tener una bandola que tenga una mínima tensión para que estos chicos puedan iniciar a esa edad, igual no sería aconsejable. Lo aconsejable sería con todos los instrumentos poder iniciar entre los 7 años, nosotros si iniciamos niños a esa edad pero

lo ideal para hacer esa iniciación sería tener una bandola que tuviera la mínima tensión, así tuviera menos trastes, pero que pudiera ser por decir algo lo que tienen que hemos usado en procesos de iniciación, el guitarrillo y el tiplillo que son más chiquitos y más adaptados a las manitos de los niños que eso lo que se hace en la escuela de canto por la vida, ellos tienen unos guitarrillos que allá mismo los fabrican y es algo muy bonito, es un instrumento especial para esos niños, con esos instrumentos si podemos tener niños de 3 años tocando guitarrillo pero con la bandola si lo podemos hacer pero no sería tan aconsejable someter a un niño tan chiquito a esa tensión porque se va a frustrar ciertos músculos y si el niño logra hacer sus músculos y hacer un desarrollo rápido motriz de pronto si no le queda fácil va a ser una frustración o si al chiquito no le comienza a sonar fácil lo vamos a perder y de pronto hasta se cambia de instrumento o ya va a pensar psicológicamente que no es apto para la música ese es el riesgo que uno corre, la bandola es un instrumento que tiene demasiada tensión, o sea en un instrumento como la guitarra y el tiple es un poco más fácil la iniciación, porque a pesar de que son difíciles y no quiero quitarles el legado de dificultad a los otros tienen menor tensión, entonces yo con esos pequeños no, de los 3 a los 5 yo no les pongo esos instrumentos, pero después de los 7 en adelante ya les hacemos la formación, por eso los tenemos divididos yo tengo solo los pequeñitos y solo los del plan departamental pero Juan si da clases de bandola a partir de los 7 años y tiene un proceso en la Universidad y mi hermano da todas las clases de tiple en el pregrado de la licenciatura en música y Diego tiene también chicos de los 7 a los 18 a los que les da clase en el instituto a pesar de que no es un espacio formal, es un espacio académico, yo estoy iniciando uno pero ha sido muy difícil porque es con pensionados a penas arranco, tengo 2 bandolas, 5 cantantes, 2 tiples, 2 guitarras,

es un intento, pues si bien dicen que es música para viejitos, mis viejitos tampoco la conocen entonces digamos que es muy charro porque a nosotros en Risaralda nos pasa de que afortunadamente la música colombiana la conocen más adolescentes que los mismos viejitos, no es lo que uno pudiera pensar porque mucha gente en otros lugares que uno habla con adolescentes cuando les habla de música colombiana lo primero que le dicen es ay si es música para viejitos en Risaralda afortunadamente, no pasara en todo lado y no estoy diciendo que en tal porcentaje, pero si te acercas a los entornos musicales que hay, ya sea en colegios o instituto, la universidad o en los pueblos en las casas de las culturas ya todos saben que es la música andina colombiana afortunadamente porque el repertorio andino colombiano se ha estado incluyendo en los coros, la banda y en los procesos que han iniciado en cuerda pulsada y pues hemos hecho buena publicidad de los eventos que hay a nivel nacional, por ejemplo ya este año han concursado más músicos de diferentes regiones pero esto hace que los niños quieran ir a ver porque o va mi amiguito o va mi profesor o va tal persona que conozco o tal persona que quiero conocer, y lo afortunado es que nosotros tenemos una población muy chiquita de los 7 comienzan y son los que van más entusiasmados hasta los 15 y hasta los 15 tenemos a los papas también detrás de ellos entonces todo esto ha sido como una mezcla que nos ha ayudado porque los papás tampoco lo entienden y los papas a veces son los reacios, los que dicen yo no invierto en un instrumento que va a tocar un año y ya, pero al estarlo llevando o al ir detrás de los niños se comienza a interesar y le comienza a gustar y entonces detrás de esos pequeñitos sabemos que mínimo vienen dos papas o una abuela y una mama y esa abuela luego lleva a la tía y esa tía lleva a tal; entonces nosotros estamos aprovechando formando docentes y niños

y esos niños nos están ayudando a formar gente publico casi que nosotros tenemos desde los 3 hasta los 80 años, entre becados todos podemos abarcar como esa población porque todos tenemos diferentes sectores que cubrimos Diego tiene su grupo que es la estudiantina que es un proceso pequeño de él un poquito privado, privado porque no tiene patrocinio de ningún lado, pero no es que sea algo privado, yo tengo mis chiquitos de iniciación musical y los viejitos y tengo a los del proceso pedagógico, Juan tiene sus chicos de la adolescencia y Harold tiene los del pregrado, entonces nosotros logramos cubrir toda esa gente y como le dije detrás de esa gente viene otra, por ejemplo ya hemos lanzado la propuesta pero necesitamos que los papas les ayuden más a los niños o sea necesitamos convencer a más papás que les compren más instrumentos a sus niños y apenas tengamos ciertos más niños hemos visto por ahí a 10 papas que son super comprometidos y que van a todo lado este año les propusimos a esos 10 papas que ellos están hiendo a un ensayo y los ensayos de la orquesta son muy extenuantes muy largos y agotadores, citamos a los niños de otros municipios desde dos día antes para nosotros hacer ensayos parciales y se ven todo el día en función de la música, los papas los acompañan a todo lado, si quieren ver otros niños, les propusimos a esos papas que hicieran el otro año un pequeño conjunto, ahora esta preocupados pues dicen mi hijo lleva dos años y esta apenas así yo no voy a ser capaz yo estoy muy viejo, la propuesta que les estamos haciendo es por lo menos hacer un coro y después de que ellos se animen a hacer cualquier tipo que sea un conjunto musical y que ellos estén reunidos en torno a la música ya ahí es fácil arrastrarlos para cualquier lado, para cuerdas típicas, para banda, para coro para lo que sea, así sea que quede un coro pero a nosotros nos gusta que la gente que está ahí mezclada cerca de nosotros esté en eso porque por

ejemplo en los conjuntos que yo estoy diciendo hay unos que son estudiantes o que se están formando para estudiar tiple o para bandola o guitarra pero también tenemos los que también son los diseñadores igual están con nosotros en la orquesta, los que están estudiando mecatrónica y son parte de la orquesta, los que están haciendo una maestría y hacen parte de la orquesta, los que no estudian nada y son parte de la orquesta, tenemos mucha gente que mueve muchas cosas en los medios nos toman las fotos, nos ayudan en logística, nosotros recibimos a cualquier persona, a los mechudos, a los rockeros, al mecánico, tenemos médicos, ingenieros de sistemas, 3 profes de inglés, o sea tenemos una mezcla de diferentes lugares.

P. Bueno maestro, cuénteme un poquito como fue su inicio con la bandola

R. Como bandolista estudie con el maestro Gustavo Sierra Gómez en el conservatorio de Cali, empecé como tiplista, luego guitarrista y finalmente bandolista , más o menos en el año 1980 comencé a estudiar y fueron más o menos 10 años de estudio y ya después empecé a concursar hice presentaciones con tríos, cantantes, algún tipo de música de cámara y como maestro de música llevo 17 años trabajando en la escuela de música de Ginebra.

P. Maestro a que edad abordo la bandola?

R. Tenía más o menos 17 años

P. Cuénteme un poquito de su proceso de pedagogo de los procesos que viene desarrollando

R. Realmente fui maestro de escuela, de colegio pero realmente la práctica pedagógica como tal la inicié en la escuela de música de Canto por la vida, allí comencé como profesor de tiple, en un momento determinado me toco asumir la dirección musical y

empecé a hacer arreglos para cuartetos, para tríos, y fui pionero en ese tipo de arreglos hace unos 15 o 16 años para cuarteto de bandolas, que están vigentes todavía y algunos compositores y algunos bandolistas vieron los arreglos y están trabajando sobre esos.

P. Maestro ¿desde qué edad empiezan los estudiantes que tiene ahora de bandola, a qué edad están ellos cogiendo la bandola?

R. Bueno, más o menos ellos empiezan primero con guitarrillo a la edad de 7 a 9 años, luego pasan a tiple, guitarra y por último a bandola; un niño puede coger la bandola entre los 9 a los 11 años, porque la bandola es un poco más dura, más tensionadas las cuerdas, entonces hay que apoyar más fuerte con los dedos de la mano izquierda, la técnica de la pluma es mucho más fácil pero la mano izquierda es mucho más difícil porque tienen que apretar mucho más fuerte, entonces la tensión de la cuerda hacen que tenga que colocar el dedo con más tensión para que suene, así que ellos empiezan más o menos el proceso de 9 a 11 años y pasan a una catedra que nosotros llamamos orquesta infantil de cuerdas y es allí donde hacen sus primeros pasos como bandolistas y tocan en grupo y de allí parto para primera y segunda bandola, parto para primer y segundo tiple, dos guitarras, bajo, contrabajo y percusión es lo que se hace a nivel de cuerdas a nivel del curso más elemental, más sencillo, menos elaborado, algunas composiciones mías, otras de Álvaro Romero, maestro Jerónimo Velasco que son como marchas, danzas, música muy lenta para poder hacer un proceso más pedagógico con ellos.

P. Maestro si yo le pregunto 5 referentes de la bandola, quien se le viene a la cabeza

- Diego Estrada Montoya
- Gustavo Sierra Gómez
- _____ Rueda

- Lucho Carrero
- Diego Germán (empezó a los 9 – 11 años)

P. A parte del tiplillo y del guitarrillo hay algún instrumento que se acerque a la bandola desde la construcción? ¿Conoce algún instrumento que se acerque a la bandola desde la construcción?

R. ¿De lo que nosotros tocamos?

P. Si

R. No, los referentes son la mandolina y bandurria, que son de origen italiano, español, pero aquí en Colombia, no el que tenemos nosotros como referente es la bandola, el banyo que tienen un real parecido, pero no son de acá, del género de la música andina colombiana.

P. Bueno maestro cuénteme un poquito como fueron sus inicios con la bandola

R. Bueno inicié en la escuela popular de arte EPA existe la EPA en Medellín, gran reconocimiento por su línea de formación en las músicas tradicionales populares, además allá en la EPA hay danzas, teatro y artes plásticas, siempre se resaltó mucho el que hacer de las músicas tradicionales, la formación en cabeza del maestro Elkin Pérez y otros maestros que estuvieron allá, y desde allí que tuve el acercamiento a la bandola, yo tocaba guitarra, se empezó un ejercicio, unos talleres y sobre esos talleres profundizamos un poco más y me quedé como opción de instrumento con la bandola, luego unos talleres con Jairo Rincón, que impulsó mucho en Medellín y lo mejor que me ha pasado fue haber llegado a Rittornelo bajo la dirección de Jorge Arbeláez donde

podimos grabar dos discos y fueron 8 o 9 años haciendo conciertos y recibiendo todo el conocimiento del maestro Arbeláez.

P. Bueno maestro, me dice que antes de la bandola tocó guitarra, a ¿qué edad empezó con la guitarra?

R. A los 13.

P. Y la bandola

R. A los 19 -20 años

P. Si le pregunto por 5 referentes históricos de la bandola.-

R. Jairo Rincón, Fabian forero, Diego Estrada, Pato Sanchez, grabaciones, en una tertulia me gustó mucho como tocaba y Jesús Zapata.

P. Maestro ¿maneja procesos de formación con niños en la bandola?

R. Si esa ha sido una apuesta muy grande y una intención muy grande que he tenido hace muchos años y la he podido desarrollar, en Colombia Canta tenemos 11 con edades entre los 8 y los 12 años que ya toco iniciarlos desde 0, ya la mayoría han comprado bandola y eso ha sido muy motivante, y una estudiantina donde tenemos otros 5 bandolistas, entonces hemos podido ya congregarse en una ciudad tan permeada por el reguetón y por tantos ambientes tenerlos a ellos en ámbito donde hay una oferta, la bandola la pueden utilizar en otras músicas y estamos haciendo muy buen proceso de iniciación en Colombia Canta y además tenemos cada año el encuentro del tiple y la bandola donde se reúnen niños y jóvenes del departamento, hemos reunido hasta 7 estudiantinas de diferentes municipios de Antioquia y alrededor de eso hacemos un ejercicio de montaje de repertorio y llevamos talleristas para que reciban información de los instrumentos específicos bandola y tiple, y más bonito es el encuentro, el dialogo de

saberes y que también los jóvenes y los niños vean que hay pares, en lugares muy cerca de ellos que están haciendo lo mismo y les gusta están dialogando y se están encontrando

P. ¿Cómo maneja el proceso de iniciación a la bandola? ¿A partir de qué edad?

R. A partir de los 7 años, es la edad en que entran aproximadamente a la escuela, tiene la posibilidad de escoger entre tiple y bandola, y desde allí nosotros los empezamos a motivar, lo primero es motivación, hacemos algunas melodías que les gusten podemos escoger música infantil, de videojuegos, fragmentos, y los empezamos a tocar, y lo otro es que hacemos posible las tonalidades, y fragmentos que tocamos puedan hacer ejercicios que básicamente sea con cuerdas al aire o con un traste o dos, todo jugando lo que me ha funcionado es que con la diversión aprendemos nos preguntamos cómo nos fue en la semana, que aprendimos de la bandola, les ponemos tareas para que ellos investiguen cosas y ellos empiezan familiarizarse con el instrumento y allí ya empezamos a darle estructura al conocimiento de los sonidos de la bandola como se escriben en la partitura y así hacemos el ejercicio de crear unos signos, unas convenciones para entendernos en el dialogo y después cuando ya les empieza a pedir un partitura o alguna melodía y ver cómo nos vamos a comunicar y pasamos a que lean la música, como se lee en la bandola y también de manera oral lo hacemos el ejercicio oral por imitación y luego lo pasamos al instrumento.

P. ¿Maestro han tenido problemas por deserción?

R. Si

P. Y si yo le pidiera un porcentaje de los índices de la deserción...

R. Yo he tenido la fortuna de que en estos 4 años que el índice de deserción en bandola es de 20 a 30 % algunos por motivos de cambio de domicilio, un niño se fue a París y en años anteriores, por relevo generacional unos que teníamos de unas edades ya cambiaron de colegio o fueron a la universidad y se fueron de la escuela, nosotros en la escuela los tenemos hasta ciertas edades, donde si van a continuar con la música tomen otras opciones.

P. Maestro ¿abordan directamente la bandola o tiene un proceso de sensibilización?

El fuerte de la escuela es el canto, la técnica vocal y la puesta en escena, ellos hacen musicales integran la danza, el teatro, las artes plásticas con el montaje de la escenografía y el canto, entonces la parte instrumental apenas ha estado cogiendo nivel y el desarrollo aparte del canto, entonces los niños entran a clases de canto y después y varios de ellos toman instrumento pero todo el tiempo se hacen conciertos todos los sábados tienen conciertos, entonces tienen la posibilidad de ver diferentes agrupaciones que pasan por la escuela haciendo muchos conciertos, ellos todo el tiempo se están llenando de mucha información mucha música, ha habido grupos muy buenos muy representativos y es como todo el tiempo motivándolos y acompañándolos hasta que ellos de pronto van diciendo y les vamos motivando con la bandola, el tiple o la guitarra.

P. ¿Utiliza algún recurso para la irritación inicial de los dedos, cuando se aborda la bandola, ha tenido problema con eso?

R. Ellos se quejan al comienzo, les empieza a molestar o incomodar entonces hacemos juegos, se inventa una cosa con ellos y tenemos periodos de descanso y hacemos concursos, el que aguante más, y los vamos llevando de manera que entiendan que en algún momento eso va a disminuir y otro detalle muy importante es las bandolas, el

estado de las bandolas, que no estén muy altas para que no les tallen mucho, porque a veces los papas con el ánimo de regalar el instrumento van y compran en cualquier almacén una bandola y no tienen en cuenta si es muy alta y les puede generar demasiada incomodidad, entonces en eso debemos hemos sido cuidadosos en conseguir las bandolas que sean muy suaves para ellos, les puede tallar pero es tolerable y cuando los vemos que están cansados yo estoy todo el tiempo cambiándoles, mientras están descansando les estoy dando alguna información de algo que tiene relación con la clase y volvemos a tocar porque también es como que vayan cogiendo entrenamiento físico para que se vayan acostumbrando con los deditos, pero esto es muy progresivo y también es al tacto, estamos mirando hasta que punto podemos estar tocando que no se vayan a ir, que se vayan con el ejercicio pero tampoco vaya ser un motivo de desmotivación para los más chiquitos.

Anexo 5. Entrevista 02

Nombre: Ana María Paredes. Constructora de instrumentos

P. ¿Tú estás construyendo en este momento?

R. No, en este momento no, cuando me trasteo, tengo algunas limitaciones de herramientas, yo me voy ahorita para Boston en octubre porque tengo que ir por un reguero de cosas que me están haciendo falta, pero bueno, no estoy construyendo también porque estoy llena de trabajo de restauraciones y ese es mi caramelo yo me pierdo en ese oficio.

P. ¿Quién está construyendo en este momento?

R. Mi hermano y mi papá, ambos porque mi papá está muy dedicado a hacer guitarras y mi hermano haciendo bandolas, pero igual que yo, yo soy la boba del tiple, me encanta de hecho hago muchos triples, el último que hice se fue para Chile y pues bueno ahí tengo un par de maderas listas para armarlos, pues fue mi tiple el que se fue para Chile y debo reponérmelo, en mi casa hace falta, entonces tengo como pagar este negocio.

P. Volviendo al tema que nos ocupa, yo creería que es importante tener en la mente que estatura tiene un niño que idealmente tú piensas debería iniciarse con este instrumento, cuáles son sus medidas para poder proporcionalmente hacer el instrumento, que no le vaya a quedar como esas guitarras que consigue uno en Chiquinquirá que son así de grandes, es un juguete, es para pegarle al hermanito, eso no les sirve para iniciar a nadie, por un lado, pensaría que hay que, yo me imagino que tú ya tienes una idea como una escala que largo de escala tendría, que tipo de afinación tendría si?, bueno porque eso representa retos técnicos, qué tipo de encordado se va a poner, cómo van a ser los clavijeros de ese instrumento, porque hay una cosa que sucede y es que los buenos clavijeros entre comillas son clavijas individuales y ese es un problema que no hemos podido resolver, las bandolas de Alberto Paredes todas son cabezonas, pesadas en la cabeza, hemos tratado de quitarle peso, disminuyendo la masa de la cabeza, pero realmente no es mucho lo que se quita, como las clavijas son todas metálicas, eso pesa, pero cuando se hagan menos, tú dices que va a quedar con cuatro órdenes? Cuatro órdenes dobles, son 8 clavijas. ¿Tú conoces antecedentes de adaptaciones del instrumento? ¿De la bandola?

R. No, es decir, lo que nosotros vemos es que, así sean chiquitos los niños, es que nosotros obviamente nosotros no estamos en esa parte de la formación en que tú estas,

cuando una persona llega al taller ya sabe lo que quiere, ya lo tiene claro, y uno ve a los chiquitos, por ejemplo el último niño que llegó al taller, yo hace rato no veía eso, un cagón que tenía por lo menos 8 años, y tiene una mamá que lo patrocina y le da al chino lo que quiera y mi papá le hizo una guitarra, no le hizo una guitarra clásica estándar, le hizo una guitarra clásica un poquito más pequeña, no la hizo de 655 sino de 650, 5 mm más pequeña que en una escala es hartito pero para un niño eso no es una guitarra de niño, ese cuento de que era una guitarra de niño, pues no, él tenía una guitarra de una persona pequeña, pero mire que encarrete el de ese peladito, no lo tenían que convencer de nada, él ya lo tenía claro y esa era su guitarra y eso mejor dicho hace mucho rato no veía ese grado de encarrete porque los niños a esa edad están en modo juego, los padres del niño tienen medios y entonces en el colegio le propusieron intercambio a Estados Unidos a un campamento de verano temático, lo único que él pensó fue en llevar su guitarra, pero eso es otra cosa, eso es un tema de sensibilizar a nadie de nada, entonces el que toca toca, y el que quiera tocar llega y toca y asume lo que hay que hacer, tú tienes razón en términos de las dificultades que enfrenta un instrumentista cuando toca una bandola, yo considero con todo el respeto que me merecen los colegas, yo de verdad, no quiero hablar mal de nadie todos hacemos lo que creemos que es lo mejor por hacer, partamos de ahí, pero los instrumentos, las bandolas puntualmente tienen muchas dificultades de ejecución, la mayoría de bandolas que yo veo, y que veo en este tipo de cosas, son bandolas que son las instituciones adquieren lo más barato que pueden conseguir, entonces lo más barato que puedan conseguir es un instrumento todo el triplex que no me parece mal, no me parece mal para una institución pero lo que me parece mal es que sea un instrumento desafinado, un instrumento demasiado alto,

tiene dureza o demasiado bajo, que ese es otro problema que usted tiene un instrumento con el que va aprender entonces o le queda demasiado alto, demasiado duro y usted no lo puede interpretar o cuando lo toca todo le cerrea, tienen unas clavijas baratas, entonces claro, un clavijero, para una bandola económica, pues vale por ahí 8.000 a 10.000 pesos, requiere un clavijero de precisión para su bandola cada clavija le vale 15.000 o 20.000 pesos, de los medianos, normalito, ahora deben estar más caros por el cambio del precio del dólar, entonces claro! Así quien se enamora! Ya es una vaina pues que el maestro pues se despeluca para abrazar ese proceso, entonces uno lo ve en bandolas que se rompen solas, claro, nuestros estándares son muy complicados, yo escuchaba, yo escucho muchos comentarios al respecto de muchas cosas y yo me muero de la risa, pues si usted compra un mal instrumento aparte de que le puede dar una tendinitis o una cosa de ese estilo, aparte de eso, si usted no la puede tocar pues vaya a que le ajusten, vaya a que le arreglen, vaya a que hagan, mire que le toca cambiarle el no sé qué y otra vez vaya y venga porque el problema que es estructural es una cosa que es difícil de arreglar, entonces claro, uno puede, la persona trata de hacer lo mejor que puede pero si no lo puede hacer que hacemos? Y vaya y venga vaya y venga y eso no es caro, entonces, claro pensar que en este oficio las cosas sean buenas bonitas y baratas, nosotros no hemos encontrado la forma, no la hemos encontrado las tres al tiempo no están, por qué?, porque la mayoría de las cosas que uno utiliza para hacer instrumentos musicales son importadas, a excepción de tapa de fondo y de _____ pero a lo bien, mire lo que pasó, un niño metió una cuerda, estábamos haciendo el ejercicio de cambiar las cuerdas, metió la cuerda y resulta que la cuerda es más gruesa que el hueco, y yo no sé cómo hizo, la metió a la mala y cuando yo la saqué

se rompió el entorchado y quedó metido entre el hueco, saqué la cuerda pero el entorchado quedó metido entre el hueco, quedo incrustado y tengo que ir ahorita a resolver eso, entonces, es decir yo pienso cosas como, hay unas necesidades a las que toca responder, claramente no existe en la bandola en este país se tocan bandolas de 16, bandolas de 14, bandolas de 12, y no hay ninguna mejor que otra, todas se tocan, en la zona del Valle del Cauca mucha gente toca bandolas de 14 cuerdas, y en la zona de Antioquia la lira es _____ y pues al contrario de lo que muchos piensan, muchos músicos, incluso muchos constructores piensan la bandola no es la de 16 cuerdas, no hay la bandola, hay las bandolas, como no hay el tiple tampoco, en este país se va por regiones y casi que en la mayoría de la región andina se tocan tiples en Do, con escala para afinar en Do, solo por ahí en una zona de Santander los tocan afinados en Si bemol, pues mire yo no quiero pelear con eso porque nosotros los colombianos somos personas a mi forma de verlo tenemos un grandísimo defecto y es que nos cuesta mucho mirar todo, nos empeñamos en mirarnos la mitad del ombligo y pensar que el universo gira alrededor del ombligo, pensar que ahora con tanta tecnología y tanta cosa de comunicaciones eso ha cambiado bastante, mucho ha cambiado pero eso ha trascendido en otras cosas y es que a veces entramos en unos purismos, que discúlpeme nosotros de donde vamos a ser puros? Ni en raza, ni en cultura, ¿si no hubiera sido por los negros en nuestra vida que hubiéramos hecho? ¿Que hubiéramos hecho sin los indígenas? ¿Sin los mulatos? Seríamos otra cosa, entonces pensar que el patrimonio nacional, el tiple, es el que se toca en Santander, porque es el único y pues no, como te parece que en la región andina, en muchísimas partes se tocan tiples en Do y les gusta más y es más yo le podría decir que hay una cantidad de gente que toca tiple en este país y un tiple en Si

bemol no les sirve, porque empiezan a enfrentarse a otro tipo de cosas de los hechos musicales con otros músicos de otras latitudes y los dejan parqueados, necesitan tiple en Do, y eso es una cosa como de modas, entonces latiz, porque entonces ahora todo es latiz, mi papá hizo la primera guitarra latiz hace 25 años, esa tecnología existe hace muchísimos años, y nosotros la probamos y la experimentamos, y tiene unas bondades maravillosas, pero en nuestra opinión la mejor aplicación de las guitarras latiz son para la bandola andina Colombiana, ese hecho de tener esa estructura fue ganadora para nuestra forma de ver, gracias a eso, a ese conocimiento pudimos resolver muchos problemas que tradicionalmente tenían las bandolas andinas en este país, y usted las ve ahora, ahora vas a ver las que estoy reparando, se colapsan se rompen a los lados del mango las tapas armónicas se rompen al lado del diapasón porque la tensión de las cuerdas es tan berraca que las hala y las hunde.

P. ¿Ustedes están haciendo bandolas latiz como tal?

R. Todas nuestras bandolas tienen estructuras de conarpas, todas, desde hace más de diez años.

P. Es que yo a alguien le escuche que Jhon Montenegro había mandado a hacer una bandola latiz, porque la bandola que él tenía ahora era una bandola latiz

R. Si, hay una aclaración que hay que hacer ahí, la persona que se inventó ese sistema se llama Grieg Smallman es un australiano que se craneó esa manera de construir las guitarras, esas guitarras se pusieron de moda, si usted quiere una guitarra tiene que esperar 10 años porque él no ya no puede trabajar más ya se le acabo la vida haciendo lo que le falta por hacer, pero hay muchos muchísimos músicos que yo conozco, no le voy a decir cualquier músico, Pable este es amigo personal mío, Eduardo Fernández que

oyen esas guitarras y no les gusta, porque su carácter de sonido no es lo que espera que sea una guitarra y vuelve y juega a él no le gusta, a él tampoco, a él tampoco, a él le fascina, le parece la locura, a este también, le parece la locura y digamos lo que nosotros hemos hecho en experimentación que hemos hecho en ese sistema tiene un carácter en su sonido como de banjo como abanjado, ese sistema es una estructura como un arpa de piano y entonces eso permite que la tapa armónica sea muy delgada, entre más delgada sea la tapa armónica es mucho más fácil moverla para que suene, al ejecutarla ella se mueve más fácil, entonces, son instrumentos con un volumen, esa vaina suena como un cañón, aquí, le suena aquí como un cañón, y se puede hacer tan delgada porque adicionalmente a la estructura, al arpa como tal se acomodan, el diseño un sistema de baretaje que no es como en abanico sino es como un panal de abejas. Y ese panal está hecho con una mezcla de madera y fibra de carbón, entonces, usted hace una cosa y es que el carbón, yo no sé si tu alguna vez has visto láminas de carbón, vienen de un 1mm de espesor por 2 de ancho cuando tú las coges ellas son flexibles en este sentido, pero así no las puedes doblar, es como una varilla, esa vaina es impresionante, entonces lo que hacen son unos sándwiches, de madera y en la mitad ponen la fibra de carbón de tal manera que haces una tapa muy delgada y pones ese sistema de panal ahí debajo, cosa de que al momento que se tense el instrumento no salga en pedazos el puente si, porque la fuerza que se hace y las tensiones que se manejan si no fuera por ese sistema saldría volando el puente, eso implica más cosas, el hecho que sean esos sándwiches de madera con carbón significa que hay que pegar cosas entonces las varillitas del sistema de abanico es un pedazo de madera sólida que tú pones, y tallas dependiendo de tú idea de cómo vas a hacerlo, pero en estos tienes

que pegar superficies y puede pasar que un pedazo de superficie no te pegue, no quiere decir que se desbarate pero eso, puede generar ruidos que uno nunca encuentra.

Anexo 6. Entrevista 03

Entrevista Laura Marín Valencia

P. Cuéntame un poquito cómo inició tu iniciación musical

R. En mi casa mi papá tenía un buen gusto musical y entonces siempre tuvo como esa tendencia a hacernos cantar y escuchar música, diferente música y no colombiana si no de otras partes, tenía algunos clásicos como baladas que era donde tenía su mayor gusto y afinidad. De ahí entramos a un colegio, Bedolla el cual es un colegio musical entonces en el tienen organizado desde la primaria, pero nosotros entramos a la secundaria. En la primaria uno ve flauta dulce y coros, pasa a la secundaria y ya pasa a percusión y danza en 8 y 9 entonces se ven cuerdas, cuando llega 10 ya usted elige la modalidad hay dos modalidades comerciales y una artística, en la modalidad artística ya uno ve todo lo que es arte uno estudia armonía, gramática, coro banda cuerdas típica.

De ahí entonces nosotros estuvimos con la docente María Teresa que es magister en educación musical ella nos hizo toda la iniciación música yo comencé en el coro luego pase a la guitarra y vi todo lo del colegio en guitarra y empecé a ver algo de bandola. decidí entrar a la Universidad a hacer la licenciatura allí comienzo a estudiar con el maestro Benjamín, me encuentro confidencialmente con Diego Burdever de Cali en la

Universidad y mi hermano que ya estudiaba en esa Universidad conocimos a Juan y decidimos hacer el cuarteto, pero el cuarteto viene con un antecesor que fue la estudiantina. German Posada nuestro maestro de instrumento, nosotros entramos al énfasis de cuerdas típicas yo entre a cuerdas típicas porque la Universidad no tenía el énfasis en guitarra entonces lo más cercano eran las cuerdas típicas nuestro maestro decide hacer una estudiantina todos herimos guitarristas el empieza a perfilarnos ya había algunos triplistas entre esos mi hermano y deja a otros en guitarra a mí me sugiere la bandola a Juan y otros compañeros, pero es el quien nos perfila, yo comienzo con la bandola i con la guitarra veo clases con Alejandro Montoya que es un concertista que lo conocen en muchas partes y veo clases de bandola con él.

Pocos meses después nos solicitan ir al encuentro de la bandola y como a mí me gusta mucho la bandola y la música colombiana decidí ir al primer encuentro de bandola, vi clase con Fabian nos aventuramos Diego yo a presentar un método de bandolas lo que me dijo con recomendaciones y todo me motivo a seguir estudiar y fue cuando decidimos hacer el cuarteto cuando empezamos me dedique a la bandola y me absorbía cada vez más tiempo y es cuando decido dejar la guitarra y dedicarme a la bandola entre a clases con German y sigo interesada en los procesos que había en Bogotá en Antioquia, la bandofónica la idea de formar una orquesta de bandola las orquestas típicas empiezo a buscar proyectos para poder formarme con ellos los proyectos de Corita Fabián forero con Sofia y de esa manera entre el cuarteto y los maestros que íbamos conociendo es como me empecé a formar, bueno yo entro a ver cuerdas típicas pero mi carrera es una licenciatura entonces la parte de la enseñanza

siempre estuvo hay presente desde el colegio, porque en el colegio nos llevaban a talleres y concursos, pero un compromiso o el pago es que nosotros teníamos que ir a transmitir los conocimientos a un grupo no importaba cual teníamos que enseñarle a alguien desde ese tiempo empezamos nuestro conocimiento en pedagogía principalmente de Diego Jarro y de mí, que fuimos los que estudiamos en el Aquilin que nos acostumbramos a enseñar todo lo que aprendíamos proceso lo de las cuerdas típicas y lo de la licenciatura siempre fueron de la mano para nosotros, la una siempre fue al lado de la otra por eso decidimos apoyar la formación, el cuarteto comenzó a concursar y nos dimos cuenta de que en los concursos iba gente de Cundinamarca de Antioquia de Santander y nosotros éramos los únicos de Risaralda ha beses iba Oto por mucho dos o uno, pero siempre era como ósea no había una masa que nosotros viéramos nada y comenzamos a buscar semilleros y no había no había formación en cuerdas pulsadas, comenzamos a hacer una investigación y nos dimos cuenta que en todos los municipios había banda y había coro y ya ´en Pereira se daban cuerdas típicas en universidad, pero mayor mente entraba gente que no había podido estudiar como nosotros y entraban a estudiar guitarra, ósea entraban músicos que iban a estudiar guitarra y como no había les tocaba en cuerdas típicas, entonces teníamos gente que habían estudiado, pero no se quería dedicar a eso... entonces nosotros comenzamos a formar empezamos a hacer conciertos didácticos en todos los colegios y Universidades, entonces en eso formo parte la estudiantina y el cuarteto cuando ya teníamos formado un público, empezamos a hacer formaciones especialmente en Pereira entonces la Universidad nos dio un espacio donde hicimos un proyecto de una estudiantina y comenzamos a invitar a la gente de los colegios para que fueran ... a

ver tiple y bandola. Y pues al principio no teníamos mucha gente, pero poco a poco con la escogencia del repertorio llamando nosotros mismos los estudiantes comenzó un auge un auge un auge, hasta que ya teníamos chicos formados en tiple y bandola que entraron a la Universidad y cuando ya entraron a la universidad entonces pensamos que ya teníamos que hacer algo. Contamos con la fortuna de que tuvimos una invitación internacional y pudimos ver la forma de cómo se hacia la formación en España como estaban las escuelas de perpetua entonces nos mostraron la de N, O la de Sevilla la de Cataluña y vimos todo eso comenzaba a funcionar, y vimos que todo el epicentro estaba en Madrid, pero funcionaban en todo lado... tenemos mucha gente que funcionaba en Cundinamarca en Antioquia, pero nosotros tenemos que organizar primero nuestra casa en Risaralda, ósea tenemos que hacer algo y cuando tengamos una idea de cómo funciona Risaralda y pues ya como saldrá otra cosa, pero primero tenemos que hacerlo en Risaralda entonces lanzamos la idea a la Gobernación al plan de música que tenían en ese entonces y sugeríamos que incluyeran las cuerdas cruzadas dentro de su formación y su proyecto cultural o musical de la región. Pues nos demoramos un año hay como en la lucha y en organizar hay cosa y nos pidieron que nos formáramos y que constituyéramos en una figura jurídica entonces generamos la corporación, “Corporación musical de Cauca” con esa corporación comenzamos a hacer talleres a los docentes que ya había en algunos lugares que contrataban en los municipios que contrataban el que supiera tocar guitarra... entonces el del grupito que supera tocar guitarra lo llamábamos y lo llamaban y empieza a dar clases de música Colombiana entonces en todos los municipios había clases de guitarra nosotros

empezamos a darles la idea de las cuerdas pulsadas, entonces les dijimos no es que no son cuerdas típicas por que las típicas son de hace muchos años, ya tenemos muchas evoluciones del instrumento entonces la manera más lógica es llamarlos cuerdas pulsadas porque ya no tenemos la 16 que es en si bemol ya no tenemos la 12 que es así que ya tenemos muchas diferencias, entonces van a hacer cuerdas cruzadas entonces vamos a dar de esa manera la formación y les dábamos no una cartilla, pero si un plan de trabajo para el año los tuvimos así por un año y comenzamos a traer sus estudiantes, a talleres y comenzamos a ir a algunos municipios a hacer visitas y a ayudarlos a organizar las escuelas al segundo año de organizar estas escuelas pudimos hacer el encuentro porque ya ellos tenían dos años de estar formando y no tenían ese espacio donde ellos tuvieran haaaaa..... Como decirlo que el público fuera a verlos directamente a ellos porque en los pueblos el alcalde este enseñado a trabajar con la banda entonces la banda sale en concierto para la visita del ministro o de lo que sea o los que vayan de visita, pero los de cuerdas no... a ellos los tenían pesados para la serenata y para eso.

Entonces nosotros les quisimos dar una plataforma donde ellos fueran el centro y donde ellos no estuvieran cubriendo un espacio en el que no pudo la banda o el coro sino que ellos fueran el centro, entonces hicimos el primer encuentro de cuerdas pulsadas de Risaralda si ningún fin de competencia si fines pedagógicos trajimos algunos docentes de diferentes procesos, trajimos a Jiro Rincón Pablo Larte diferentes docente que les pudieran dar una mirada y más amplia de la de nosotros y un epicentro que ellos vieran que las cuerdas pulsadas no es solamente la guitarra, sino que afuera hay mucho ellos no conocían ellos creían que lo de ellos era lo único los únicos locos

que estaban intentando tocar algunos instrumentos que ya nadie conocía al segundo año ya les hicimos una pequeña evaluación les hicimos correcciones al proceso de ellos y ya el tercer año el becado comenzó a retomar su proceso musical y empezamos a ver que necesitábamos hacer intercambios y encuentros culturales porque entre ellos mismos ya se conocían, pero estaban cerrados a la idea de Risaralda que lo estaban haciendo en otro lado era igual a lo que ellos intentaban hacer, empezamos hacer un intercambio que lo hemos hecho solamente por dos años con pequeños grupos entre México y Colombia y como hacer esa trascendencia nosotros queremos hacerles la guía que no va a ser el camino pero si algo que ellos puedan seguir que como el viaje que nosotros hicimos a España a Méjico y luego que ellos ya se abran a los concursos pero que puedan pasar primero por los festivales el de Bucaramanga el de Bogotá que participen en los festivales porque están muy temerosos de los concursos lastimosamente en la música Andina Colombiana tiene? Pues no es malo es el único escenario que nos han otorgado es un escenario muy bueno y se ha vuelto muy importante en el país, pero hay gente que es muy temerosa y tienen una idea de la calificación, pero hay unos procesos pedagógicos que aún no tienen que verse sometidos a una calificación por que pertenecen o depende a lo psicológico lo emociona, inclusive a los puestos de los docentes en algunos lugares nosotros queremos primero cerrados en los encuentros y ya cuando estén sus grupos de cámara y que la decisión sea de ellos no por nosotros, que ellos estén en encuentros que salga por Colombia, que tengan una guía de a qué país puedan ir y no como a oscuras, sino que sigan una ruta de trayectoria y cuando ellos se sientan y por

motivación ellos mismos entren a los concursos que como la cúspide que es el camino que todos tenemos trazado en la música colombiana también queremos abrir otra plataforma que sean más amables con los músicos y que tengan como un centro más pedagógico.

Bueno que te digo nosotros fuimos a España comenzamos a ver la importancia de la mandolina no porque la bandola no tenga importancia, sino que teníamos que ver cierto tipo de clases con los maestros que nos pueden otorgar en los manejos de plectros en el instrumento, por ejemplo, fueron los rusos y tocaban domras pero en la master class todos salían con la mandolina entonces se corregía el plectro la digitación y ellos lo traspasaban a su domras veíamos que iban los italianos con la mandolina que nos mostraron acá y nos dimos que todos entraban como en un centro y de ahí todos lo trasladaban a lo de ellos.

Nosotros sabemos que tenemos mucho y que tenemos que aportarle mucho a la bandola, pero quizás nosotros como músicos, o yo como músico sé que tenemos que acceder a un tipo de clases a nivel mundial o no se europeo más fácil en la mandolina en Venezuela en Brasil, en España en Alemania en Rusia, diferente a yo ir y ponerles el problema de la Bandola porque cuando yo trate de hacerlo con la bandola ellos nos decían nosotros que les podemos corregir a ustedes sobre la música colombiana entonces abrimos la inquietud del manejo de los plectros estuvimos viendo clases con el Maestro Sandoval él siempre nos dice como no dejen de tocar bandola, pero nosotros queremos estudiar la mandolina para ver nosotros que podemos absorber de su mirada de la mandolina a la bandola, principalmente es lo de la mano derecha el manejo que ellos tienen del plectro es muy claro y nosotros tenemos todavía un poquito

de ser autodidactas y de esa tradición oral que nos han dejado las escuelas de Char León de Diego Estrada, que nos han dejado como esa tradición oral y como ellos ya tienen esa trascendencia con digamos que nosotros podemos enriquecer la de nosotros.

Y pues yo estoy en constante formación veo pedagoga Willems con los maestros de bilosns ice la maestría en teoría de la música en Pereira y pues estudiando bandola bueno eso ha sido como todo.

Pregunta: bueno Laura cuéntame un poquito como manejas los rangos de edad

R. Bueno yo tengo en este momento los chicos que hacen parte del plan departamental de música y los chicos que están en el plan, entran a los 8 años a los 16 los de Pereira son más grandecitos de los 15 a los 22 yo me encargo de los 8 a los 12 me encarde de hacer la iniciación y la bases para iniciar en la bandola y Juan se encarga

de los ensambles grandes, yo también hago todo lo que es iniciación musical a los niños entre los 3 y 5 años tengo muchos estudiantes.

Anexo 07. Entrevista 04

Entrevista Diego Saboya

Una manera cuantitativa y determina existe este problema, usted plantea un problema y es que a los niños les queda complicado asumir el instrumento, ese es el problema y usted puede plantear las características físicas que ese problema exista. Para después de conocerlas plantear una solución, ¿osea la fuerza del niño de 7 años que es la población que usted está atacando está en capacidad de aguantar o hacer la fuerza de

la presión que usted necesita, en las condiciones que usted lo quisiera técnicamente? cierto... una cosa es tener toda la mano para atrás y estar agarrando por que necesita la fuerza porque necesita vencer la resistencia que le ofrece la cuerda, cierto pero usted técnicamente como profesor no quiere que el toque así usted quiere que el toco con la mano bien ubicadita y que la fuerza la haga con el dedo solamente si y determinar si o no el niño está en capacidad si eso le puede generar lesiones o problemas que a la larga lo van a aburrir, y van hacer que el desista del instrumento Esa es una forma matemática ahí usted encuentre los valores numéricamente cuantitativa, que demuestran que ese tema de que el niño a los 7 años coja una bandola como la que tocamos nosotros no funciona, entes plantear una solución

Pregunta: ¿Como empezó? cuénteme ahora si como empezó, como logro tocar bandola y como se enroló con la bandola

Cuando yo empecé a tocar bandola yo ya tenía 13 años tal vez, y yo ya tenía una formación tanto musical que paso por todos sus procesos, un proceso bien planteado que existía en esa época en la escuela de iniciación expresión corporal, de afinación, atención del canto todo eso entonces yo a los 10 años 9 o 10 el caso es que yo cogí un instrumento que fue el violonchelo , y yo creo que este ejercicio del violonchelo y tal vez en esta escuela que tiene unos planteamientos más definidos en la bandola creería yo... por su carácter universal y su tradición Histórica entonces en el momento que yo asumí la bandola tenía unas condiciones diferentes muy probable, lo cual tiene mucha relación es por eso cuando usted me decía que muchos de los bandistas antes había sido guitarristas lo cual a mí no me parece malo me parece inclusive hasta bueno porque hablando musicalmente porque yo veo la guitarra más cercana al piano como el

instrumento funcional de nosotros ósea, la guitarra es el instrumento más funcional de nosotros los intérpretes de cuerda tradicionales que inclusive el tiple que el piano que es un instrumento que se enseña en la academia como el instrumento funcional

PREGUNTA ¿Se mantuvo en la bandola como como llega a la bandola

A yo llego a la bandola ... como... como usted va a encontrar en todos los bandolista por tradición familiar

Pregunta ¿que toca la bandola en su casa?

A no perdón no tradición familiar, si no por el contexto familiar más por el contexto en mi familia si muchos artistas y muchos tocaban de forma aficionada pero no profesionalmente, pero si cuando yo empecé a tocar bandola mis hermanos ya tocaban tiple y guitarra y ya estábamos un poco metidos en el mundo de la música andina Colombiana, entes básicamente como el uno tocaba tiple y el otro guitarra entonces a mi me toco la bandola yo llegue fue hacia el instrumento. porque ellos cantaban en dueto se acompañaban cantaban en dueto a dos voces uno tocaba tiple y el otro tocaba guitarra y básicamente diciéndolo así ellos necesitaban una persona que hiciera las introducciones entonces por eso yo cogí la bandola, pero en esa época cuando yo lo cogí yo llevaba como cuatro años estudiando violonchelo.

En Tunja existían dos escuela La escuela superior de música que llamaban que era una escuela de tipo conservatorio con esa tradición Europea Occidental esa tradición como centro Europea con una fuerte influencia de la escuela Rusa teníamos muchos profesores que llegaron a implementar en Tunja y al tiempo existía una escuela de música y danzas populares que también funcionaba muy bien pero no tenía este planteamiento, nosotros estudiamos siempre en la de música clásica porque allá

estudiábamos desde que éramos niños y niña tuvimos un contacto con la otra a pesar de que quedaba a dos cuerdas una de la otra a pesar de que quedaba tan cerca nunca tuvimos nada que ver, hasta el momento que nosotros empezamos a interpretar este instrumento, ya como estamos en la escuela de tipo conservatorio pues nuestro proceso de formación culminó allí en realidad nunca tuvimos profesor de pronto Daniel, porque él sí tenía la guitarra él tenía un poco más de acercamiento a la música clásica Pero Lucas y yo nunca tuvimos profesor de instrumento, los profesores de instrumento estaban en la otra escuela. por allá pasó Manuel Bernal pasó Reinaldo Monroy pasaron bueno Jairo Rincón todos estuvieron estudiando en la escuela de música y danzas populares Tunja en esa época, pero nosotros no fuimos formados así nosotros fuimos en la escuela de música clásica y en un contexto muy natural muy familiar espontáneo casi que autodidacta en la parte de música tradicional así yo llegue a la bandola

PREGUNTA ¿cómo, como instrumentista se a visto frente a otros instrumentos como el violín o ya estando en la academia?

Lo que pasa es que ese tema a ver es un tema de concepto muy bonito que uno debe tener claro, y es que hay algunas músicas que tienden a estandarizarse por ejemplo un violín cuando usted piensa ser el violinista de una orquesta o piensa pertenecer a una orquesta de cámara por el repertorio eso está bien, si usted va a tener 20 violines digamos que el ideal es que tengan la misma técnica tengan una sonoridad similar tenga unas mismas estrategias de digitación, de resolver asuntos técnicos porque eso garantiza que los procesos de montaje van a funcionar ágilmente, digamos y un poco como pretenden las orquestas están en capacidad de montar repertorios grandes con muchas personas en poco tiempo es una estrategia que está montada con un director

que tiene que tener algunas características para que funcione no solamente en el ámbito musical sino en el manejo de las personas desde cada gesto entonces usted con 20 violinistas que toquen de una manera similar con un sonido bonito unas características en la técnica similar y que respondan a unos códigos de manera similar llegan a hacer que funcione muy bien yo creería que viene siendo una de las cosas e ítems que hace que una orquesta sea muy buena.

Pero otra cosa es cuando usted toca un instrumento pretendiendo crear una identidad no para acoplarse a un grupo mayor si no para generar una identidad uno también debería acoplarse en el caso de nuestros instrumentos el tema de la identidad y la singularidad de las personas puede ser más importante que el hecho de seguir en la escuela de tradicional, por eso a mí me parece muy importante el caso de esta niña que acabamos de ver tocando, se dice que está en un momento de exploración y de confusión si ella lo dijo estoy confundida por eso en esos casos que van a buscar su identidad es muy importante ,por eso en esos casos es importante no digo que la una este mal o la otra bien, por eso entiendo la individualidad por eso le digo que comparar la escuela del violín no es justo ni es relevante en ciertas músicas se puede ver la comparación pero en otras la individualidad.

PREGUNTA ¿en algún momento de su proceso de formación tomo clases del instrumento de la bandola?

Cuando empezamos tocamos un tiempo sin profesor básicamente hay sacando a oído lo que podíamos, pero eso no fue mucho tiempo talvez unos 3 meses como buscando el sonido y después mi Papa nos contrató a Hernando Monroy que fue como el profesor de guitarra entonces el me dio algunos tips que él conocía de los plectro y ya como a la

segunda clase ya me dijo no yo no soy bandolista yo le aconsejo que se vaya a estudiar con Manuel Bernal a Bogotá finalmente yo no me pude venir a estudiar a Bogotá, finalmente yo no tuve profesor; cuando termine de estudiar me fui a Bogotá a estudiar ingeniería mecánica y entre a la Universidad Nacional y de una entre a la estudiantina que tiene una tradición ahí muy importante y después entre a estudiar al Nogal orquesta de cuerdas y eso si durante todo el proceso yo he sido como un poco muy crítico, yo agradezco que la escuela me haya dado elementos como para ser crítico como tener la capacidad de tener critico o de ser detallista eso se lo da a uno la música clásica entonces yo fui como muy autodidacta pero si estaba muy pendiente de cómo lo hacían los demás, en las oportunidades que tenia de sacar información lo hacía falta

Pregunta: Ósea que clases como tal no tomo ¿con Fabian no tomó?

No, con Fabian no tome clases, pero claro él es un profesor que bueno directamente no pero asumí muchas cosas y siempre he tratado de asumir la información de todo el conocimiento que él tiene pero que yo le diga venga Fabian me dicta una clase y que nos sentemos no nunca ha sido así ni con ninguno.

PREGUNTA: ¿A tenido estudiantes de bandola niños?

Los más pequeñitos que he tenido bueno en procesos continuos he tenido los más pequeñitos que estoy recibiendo yo son como de 12 años y ya previamente han pasado por un proceso de sensibilización por las cuerdas, que lo asume en el caso de Tunja que son los pequeñitos que tengo otro profesor.

PREGUNTA ¿Como hacen ese proceso?

Él le hace ese acercamiento... generalmente entran a guitarra porque la guitarra es un

instrumento muy popular muy conocido y todos llegan a querer tocar guitarra o por lo menos eso pasa en Tunja todos quieren piano violín y guitarra ósea ya no hay oboe no hay fagot nadie quiere ni siquiera lo preguntan pero después ya preguntan y se va volviendo más homogéneo, en nuestro caso es lo mismo entran 30 guitarristas y una vez entran en cuerdeas ya los conocen los otros instrumentos de cuerda entonces ellos los escogen, dicen pues yo quiero es bandola lo mismo con el tiple es algo así,

PREGUNTA yo he visto escuelas que los niños empiezan violín a los 3 años, ¿cree que los niños puedan empezar con la bandola o como con el piano?

Haber un niño de 3 años que yo lo vea cogiendo una bandola, creo que no lo he visto ni de 4 ni de 5 ni de 6 los más chiquitos que yo he visto es por ahí de 8 años para tras yo no me acuerdo de haber visto a alguna vez me ha tocado un par, pero, en cuestiones de talleres como tipo campamento pelaos como de 9 años más chiquiticos no

Pregunta: cuando estaba tocando de pequeño tenía compañeros bandolistas ¿se acuerda de algún compañero bandolista?

Si, si yo crecí de la mano con bueno de la mano no tanto porque nosotros no tuvimos clases juntos de Francisco Cristancho nosotros crecimos en la misma generación él era bandolista y luego concertino nosotros nos conocimos fue como en eventos a pesar que el estudio en el mismo colegio mío no teníamos clases los dos, él estaba como en un grado anterior.