

**Mi Recorrido. Un ejercicio auto etnográfico de relación entre la tradición y la educación formal para el canto**

**Lizeth Viviana Vega Mejía**  
Proyecto de Grado

**Investigación-Artística**

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia  
Licenciatura en Música  
2020

## Tabla de contenido

<b>1.</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>2.</b>	<b>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b> .....	<b>2</b>
2.1	Descripción/Delimitación/Construcción del problema.....	2
2.2	Objetivo general .....	3
2.3	Objetivos específicos.....	3
2.4	Preguntas y sub-preguntas .....	3
2.5	Justificación .....	4
<b>3.</b>	<b>MARCO CONTEXTUAL</b> .....	<b>6</b>
3.1	Contexto cultural .....	6
3.1.1	Significado de Cultura .....	6
3.1.2	La cultura llanera .....	9
3.1.3	La cultura Andina .....	13
<b>4.</b>	<b>MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>17</b>
4.1	Generalidades de la auto etnografía.....	17
4.2	Categorías de análisis .....	19
4.2.1	Oralidad .....	19
4.2.2	Aprendizaje significativo .....	20
4.2.3	Intersubjetividad.....	22
4.2.4	Conocimiento tácito.....	23
4.2.5	Tradicición .....	24
<b>5.</b>	<b>METODOLOGÍA</b> .....	<b>25</b>
5.1	Fase 1. Primer acercamiento a la experiencia como elemento auto etnográfico .....	27
5.2	Fase 2. Aplicación y análisis de la herramienta de recolección de datos.....	27
5.3	Fase 3. Componente creativo .....	28
<b>6.</b>	<b>PRIMER ACERCAMIENTO A LA EXPERIENCIA COMO ELEMENTO AUTO ETNOGRÁFICO</b> .....	<b>28</b>
<b>7.</b>	<b>APLICACIÓN DE LA HERRAMIENTA DE RECOLECCIÓN DE DATOS...</b>	<b>31</b>
7.1	Nereyda Mejía .....	32
7.2	Alirio Vega .....	39
7.3	Liliana Mejía.....	48
7.4	Roberto Mejía y Gilma González .....	55

7.5	Soribel Ruiz .....	58
7.6	Yuraima Vásquez.....	59
7.7	Yamile Aristizábal.....	66
7.8	David Arévalo.....	68
7.9	Proceso de ingreso a la universidad.....	70
7.10	Marissa Pérez.....	71
7.11	Oscar Santafé.....	75
7.12	David Ocampo.....	83
<b>8.</b>	<b>COMPONENTE CREATIVO.....</b>	<b>89</b>
<b>9.</b>	<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>92</b>
<b>10.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>95</b>
<b>11.</b>	<b>ANEXOS .....</b>	<b>98</b>
11.1	Anexo A .....	98
11.2	Anexo B Composiciones (Componente creativo) .....	98
11.3	Consentimiento informado .....	98

## **Resumen**

*Este trabajo consiste en la exposición de la historia de mi vida personal (Lizeth Vega) en relación con el aprendizaje del canto desde el empirismo hasta lo académico, mediante el uso del método de investigación de la auto etnografía en el cual se conecta lo autobiográfico, personal, cultural y social como insumos indispensables, precisos y efectivos para ilustrar la autoconciencia, introspección, personificación y autoaprendizaje del canto.*

## **Abstract**

*This final degree work constitutes the exposition of the story of my personal life (Lizeth Vega) concerning the learning of singing from empiricism to academia, through the use of the research method of autoethnography in which the autobiographical, personal, cultural, and social are connected as indispensable, precise and effective inputs to illustrate the self-awareness, introspection, personification, and self-learning of singing.*

## 1. INTRODUCCIÓN

*“Un trayecto en términos de estado físico, logístico, sensibilidad, dificultad, territorio, lugar, distancia, espacio y tiempo, podríamos definirlo como la línea de vida que describe nuestros movimientos, jornadas, tropiezos y obstáculos; así, la vida nos exige convivir dentro de un contexto inesperado una realidad heredada o una realidad cierta, pero que de todas maneras podemos voluntariamente reconstruirla para cimentar nuestra propia cotidianidad.” (Navarro, 2017).*

Un trayecto es un tramo de espacio tiempo, consta de un punto de partida hasta un punto final; Mi vida artística consta de muchas experiencias vividas en un espacio tiempo que parece nunca terminar. Podría asemejarse a una carrera de relevos donde el punto de llegada se convierte en el inicio de otra experiencia y oportunidad para seguir explorando.

Las experiencias que parten desde mi corta infancia hasta este momento se han transformado en ideas recopiladas gracias a las memorias, conocimientos, lugares, personas, eventos, sensaciones y decisiones. De esta forma, estas ideas rondan mi vida y trasladan mis cuestionamientos a este escrito que busca sentar un precedente pedagógico mediante el uso del método investigativo de la autoetnografía el cual ha sido antes utilizado para investigaciones parecidas a la encontrada en este trabajo. Esta investigación deja un aprendizaje pedagógico y artístico que nutre el interés de formación de un cantante en el espacio formal.

Este trabajo está organizado en tres partes. En la primera se encuentra la justificación de esta investigación autoetnográfica dentro del marco contextual y estético; en la segunda se encuentra el proceso metodológico como soporte de la investigación mediante el método autoetnográfico; en la tercera estarán las conclusiones de este trabajo.

## 2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

### 2.1 Descripción/Delimitación/Construcción del problema

El aprendizaje colectivo se consolida desde el compartir, desde la escucha de otras propuestas, desde las charlas, desde el ejemplo, desde la demostración etc. Todas las anteriores permiten un espacio de enseñanza - aprendizaje desde la experiencia que afirma lo dicho por el pedagogo y humanista Kuth Hahn: *“La vivencia está unida a la experiencia propia. El aprendizaje experiencial consiste en generar espacios que posibiliten la vivencia, que puedan ser sucedidos por momentos de reflexión para que dicha vivencia se convierta en experiencia. El aprendizaje es más efectivo cuando utiliza la participación activa de la persona. El Aprendizaje experiencial apunta no a enseñar conceptos, habilidades y valores, sino a ofrecer oportunidades individuales para “internalizar” ideas que provienen de la vivencia. (Heckmeier y Michl, 1993).”*

La música tiene en si misma un componente práctico y teórico. El primero requiere de lo que llamamos “habilidad física, auditiva y motriz”, el segundo de la “comprensión del cómo leer y escribir la música que suena”.

Existen muchos casos de estudiantes que han llegado a la universidad con un recorrido musical previo admirable, como hay algunos que su primer acercamiento a la música ha sido propiamente desde los espacios universitarios.

El conocimiento necesita un tiempo de maduración y más aún si se requiere la adquisición de alguna habilidad corporal. Estos estudiantes, podrían tener una desventaja en comparación con aquellos que ya tienen un recorrido vivencial previo, y podrían tener en un principio una comprensión alejada de la música porque el campo universitario no provee los suficientes espacios que posibiliten la vivencia de la música donde se tenga la oportunidad de ejercer la música en un contexto fuera de lo académico, de las clases de instrumento, ensambles y conjuntos.

Por lo cual, el camino que recorren estos estudiantes es en primera instancia el acercamiento a la música desde la comprensión de los conceptos teóricos – académicos que brinda la educación formal a la par con las clases de instrumento y conjuntos, y en segunda instancia el desenvolvimiento musical en los espacios artísticos, los cuales tienen un espectro mas amplio en cuanto a las funciones de un instrumentista.

Esta mirada requiere ser complementada desde el territorio de aprendizaje consolidado en la tradición o conocimiento adquirido desde la práctica. Es decir, los espacios académicos, ameritan hacer el relato desde la tradición hacia la enseñanza formal, como estrategia de desarrollo para la educación y formación de un cantante profesional.

La forma en que yo aprendí antes de la universidad estuvo involucrada con la música aprendiendo de ella desde su ejecución, para luego, por medio de procesos diversos, acercarme a la comprensión teórica de la misma por medio de los procesos académicos en la universidad. Algo así como cuando un bebé aprende a hablar, a entender y a comunicarse dado que se encuentra en un contexto familiar donde es natural la comunicación verbal, y luego en la escuela aprende el “cómo” se escribe aquello que ya entiende, porque “ya” lo habla, haciendo más fácil la conexión entre los aprendizajes adquiridos.

## **2.2 Objetivo general**

Identificar los elementos del proceso en mi formación y crecimiento artístico a través de las experiencias de vida y de la percepción de mi entorno musical, para ponerlos al servicio de la formación académica del canto.

## **2.3 Objetivos específicos**

1. Identificar espacios, experiencias, momentos, personas y circunstancias que influyeron en mi proceso de aprendizaje del canto.
2. Analizar los espacios, experiencias, momentos, personas y circunstancias buscando los elementos metodológicos y pedagógicos.
3. Describir las características de los espacios, experiencias, momentos, personas y circunstancias identificadas, como estrategias en el proceso de formación para el canto.
4. Componer una selección de obras que soporten el crecimiento tanto musical como teórico de los conocimientos adquirí durante mi carrera artística.

## **2.4 Preguntas y sub-preguntas**

- ¿Cuáles son los espacios, experiencias, momentos, personas y circunstancias que influyeron en mi aprendizaje del canto?
- ¿Cómo lograr la descripción de las características de los espacios, experiencias, momentos, personas y circunstancias identificadas?
- ¿Cuál es el método para analizar las experiencias, momentos, personas y circunstancias buscando lo metodológico y pedagógico en mi vida artística?
- ¿Cuál será el proceso creativo de esta investigación?

## 2.5 Justificación

La escuela de canto tradicional sostiene un pilar fundamental en la comprensión del lenguaje que expresa en si mismo un contexto cultural que solo se puede entender si se ha vivido, o si se teoriza correctamente para la enseñanza desde otros contextos.

A manera de comentario personal, las músicas de Colombia en un 90% son tradicionales o populares, por lo cual su enseñanza es tradicional sin haber colonizado a profundidad los espacios de enseñanza formal de la música y el canto. Esto hace que, en una inmensa mayoría, los cantantes formados en la escuela tradicional tengan un desempeño vocal más cercano a su contexto y significado social, porque para ellos es más significativo aprender cantando que aprender para cantar.

En el "aprender cantando" se toma el aprendizaje desde lo contextual de un entorno no académico, es decir, desde la práctica musical, la cual no necesariamente depende de un conocimiento técnico – teórica del canto. Además, el canto se emplea como un medio para aprender, no como un fin. Por otro lado, en el "Aprender para cantar", se toma el conocimiento desde el aprendizaje técnico – teórico que posteriormente se convierten en la habilidad de cantar, haciendo de esa habilidad el objetivo final del aprendizaje.

Nuestras culturas afrodescendientes y nuestros indígenas usaban la expresión del canto para sus trabajos culturales cotidianos. Es decir, no se consideraba el canto como una expresión netamente artística, mas bien como una expresión coloquial, tal como hablar o silbar. Por nombrar algunas faenas de los llanos colombo venezolanos, los llaneros cantan su ganado para guiarlos (Canto del cabrestero), para apaciguarlos (Canto de vela), para ordeñar (Canto de ordeño), para arrear (Cantos de arreo), y eso no lo aprenden en alguna universidad, ellos adquieren este conocimiento en el aprender cantando, sin tener alguna pretension de convertirse en cantantes profesionales o artistas en la música.

Esto quiere decir, que el abordaje de la enseñanza desde un contexto tradicional genera aprendizajes infinitos y entendimiento del POR QUÉ de la estética, o del estilo de las músicas tradicionales, que al complementarlo con un aprendizaje técnico se puede llegar a ampliar la habilidad interpretativa del cantante, y hablando desde la enseñanza, se podría cambiar totalmente el modelo de comprensión del canto desde la vivencia y no netamente desde lo técnico.



La necesidad de complementar los espacios y estrategias metodológicas y conceptuales de la enseñanza del canto desde la enseñanza tradicional es fundamental para la enseñanza académica – formal, y esto se hará con la impronta de la experiencia propia que está atravesada con la enseñanza tradicional y con la enseñanza formal.

Es de vital importancia resaltar la necesidad que tienen los estudiantes de canto de conocer los géneros musicales que abordan desde la voz, la apropiación de este conocimiento aportaría en gran manera a la creación de nuevo contenido metodológico y pedagógico del canto en todos los estilos musicales colombianos y por qué no internacionales.

Realizar investigaciones etnográficas para la apropiación del conocimiento musico-vocal para dejar contenido escrito, documentado y soportado sería de mucha utilidad para el uso de los pedagogos musicales e investigadores etnográficos que plasman y reproducen este conocimiento dándolo a conocer a los directos implicados de la enseñanza aprendizaje, los niños y los lectores.

Con respecto a la cultura llanera y cafetera de Colombia y el cómo he estado implicada en ellas desde la vivencia en la expresión vocal de la música, es un ejercicio significativo para mi y para otros, porque puedo colocar al servicio de todo aquel que lea este escrito, la reflexión metodológica, pedagógica y vocal de los elementos formativos que han construido mi carrera artística.

### 3. MARCO CONTEXTUAL

La zona Andina y llanera colombiana son las regiones donde se ubica mi formación musical que pertenece al estudio auto etnográfico de esta investigación. Por lo cual es de suma importancia contextualizar al lector en los aspectos culturales, musicales y geográficos que influyen significativamente en el canto como un resultado de la etnografía y de la cultura.

#### 3.1 Contexto cultural

La geografía, costumbres, creencias, música, entre otros; hace que predominen las costumbres y tradiciones características de las diferentes culturas, por lo cual influyen determinadamente en la construcción de una historia de vida musical la cual se convierte en el objeto de investigación de este trabajo.

##### 3.1.1 Significado de Cultura

El término “cultura” ha sido muy estudiado, por lo cual le pertenecen muchas interpretaciones. “Para algunos sociólogos y antropólogos el concepto de cultura en general es equivalente al conjunto de todos los patrones de comportamiento humano, sus símbolos, su transmisión y su ideología” Kroeber y Kluckhohn (citado por Bermúdez, 1984). De igual forma para Radcliffe-Brown (citado por Bermúdez, 1984)

*“El concepto de cultura engloba todos los fenómenos sociales, (etiqueta, moral, ley, religión, lenguaje, educación, etc.). sin disociarlo de la estructura social en la que se presentan, de la que dependen y a la que afectan”*

Por lo anterior se puede deducir que la cultura puede contener elementos representativos tangibles e intangibles que se asocian a una sociedad convirtiéndose en un emblema significativo e identitario de la misma.

José Ron en su libro “sobre el concepto de cultura” expone lo siguiente:

*Definir lo que es la cultura parece ser una tarea por demás sencilla, en primer lugar por el hecho de que los miembros de una sociedad, al estar, de algún modo, inmersos en ella, y al ser todos portadores de una cierta cultura, pretenden tener una noción de la misma; y, luego, porque desde la Antigüedad los intentos por definir la cultura se han venido repitiendo sin interrupción en vista, sobre todo, de la implicación constante que ésta ha mantenido con la vida social.*

Existen muchos conceptos sobre “cultura”, algunos distantes unos de otros como otros muy cercanos, pero todos aportan efectivamente a la visualización amplia de este concepto o fenómeno de la sociedad.

La cultura al estar inmersa dentro del campo “sociedad” el cual es considerablemente amplio, su delimitación o conceptualización no es fácil. Por tal motivo es necesario examinar los conceptos de cultura que se han emitido con el paso de la historia en la que han vivido las sociedades del mundo, esto ayudaría significativamente a sacar conclusiones acertadas con respecto al significado de “cultura”

Eloy Gómez Pelón en su artículo “introducción a la antropología social y cultural” afirma lo siguiente:

*... “La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto sea miembro de una sociedad”.*

El ser humano es social en esencia, desde las primeras civilizaciones trataba de comunicarse generando de esta manera códigos y capacidad de supervivencia en conjunto. Por lo cual la cultura del hombre comienza a recoger toda práctica que convierte ese instinto de supervivencia en una capacidad de vivir en comunidad.

Cruz Helena Espinal Pérez en su artículo “las culturas populares en términos de un debate histórico – conceptual, concluye lo siguiente:

*Sin pretender agotar los términos del debate histórico conceptual, resulta útil volver sobre las preguntas y las definiciones de Sarlo (1987: 152): [...] cuando se dice popular, ¿se está designando un tipo particular de discurso, objeto, representación simbólica, un tipo particular de práctica, un público, una modalidad de consumo? ¿Nos referimos a la cultura producida por los sectores populares o para ellos? ¿A la «espontaneidad» cultural del pueblo o a la planificación de la industria cultural? Interrogantes que nos sitúan de nuevo en la complejidad del concepto «popular» y que descartan en principio una designación unívoca para definirlo. El recorrido del concepto «cultura popular» nos sitúa en la problemática de las definiciones a partir de operadores basados en oposiciones esencialistas. La hipótesis de circulación cultural nos permitió cuestionar el concepto de «cultura popular» ligado a los conceptos de «folklore», «pueblo», «costumbre», «clase» y «dialéctica cultural».*

En el siglo XX podemos encontrar otros conceptos gracias a investigadores en el campo de la cultura que contribuyen significativamente al esclarecimiento de este amplio concepto.

Ralph Linton, considera el estudio de los siglos previos como una etapa necesaria para la recolección de datos los cuales debían ser contextualizados e investigados científicamente, con un criterio antropológico entendiendo la humanidad en su contexto histórico.

Linton afirma:

*“El hecho de que toda sociedad tenga algún tipo de organización familiar es a la larga mucho más trascendente que el que las mujeres tibetanas de la clase inferior tengan generalmente varios maridos”... hay muchos problemas que únicamente pueden resolverse estudiando el conjunto de la vida de las sociedades.*

*Aunque se puedan desentrañar ciertos hechos de la conducta humana mediante la comparación de las diversas formas que toma en las sociedades una particular institución como el matrimonio, existen muchos otros que sólo pueden entenderse observando la manera de actuar esta institución en determinadas sociedades, y cómo se relaciona con las demás instituciones. Este método — prosigue Unión — es todavía más necesario cuando se trata de comprender la conducta individual, pues aunque reaccione peculiarmente a las situaciones dadas, la personalidad se manifiesta modelada por sus experiencias en el conjunto de la vida social”. Por lo cual, estos razonamientos tienden a llevar al autor a entrelazar la cultura con la personalidad, porque los encuentra estrechamente vinculados.*

*Uno de los aspectos importantes para el concepto de cultura es lo popular. Si bien, pertenece a las manifestaciones culturales producidas por las masas, por el pueblo.*

Bertold Brecht afirma que: “es sabido que también el sustantivo “pueblo” tiene un acento muy particular, acento religioso, solemne y sospechoso que no debemos ignorar de ninguna manera”. “Es larga y complicada —dice este autor— la historia de las muchas falsificaciones realizadas con base en el concepto de pueblo”.

El pueblo es el sujeto y el objeto de su propia cultura además productor de la misma, por lo cual el mismo pueblo es el sostén de la cultura popular.

Sobre la cultura popular, en el mismo libro *“sobre el concepto de cultura”* su autor sostiene que *“Si la cultura se produce y reproduce a través de la relación sociedad-naturaleza, la cultura popular, que la hemos descrito como una manifestación específica de cultura, estaría produciéndose en la relación concreta de la gran mayoría de la sociedad con la naturaleza, recalando que la forma de relacionarse estaría necesariamente condicionada por el sistema social y económico imperante”*

En el contexto de la cultura popular, las personas que hacen parte de nuestra sociedad se alimentan de fuentes de producción que conservan su elemento identitario, tales como las artesanías. Esta fuente de producción contiene en sí misma mucha variedad en la forma de presentación del producto, la participación de las masas para su compra y su venta y los avances en la ciencia, en la técnica en la experiencia manual, costumbres, mitos y leyendas que se expresan por medio de ellas, además de las posibilidades para la distracción y el ocio y las expresiones culturales que se despliegan con el arte.

### **3.1.2 La cultura llanera**

El sistema nacional de información cultural en una de sus publicaciones afirmó lo siguiente:

*“En Colombia existen un sinnúmero de manifestaciones culturales que expresan la variedad étnica, religiosa, de costumbres, tradiciones y formas de vida de su población, así como su riqueza natural y diversidad de climas, geografías y paisajes, entre otros”.*

La region llanera también llamada región de la orinoquia colombiana, se le llama “llanos orientales” porque su territorio se caracteriza por ser una amplia llanura, y también se le conoce por “orinoquia colombiana” por el río Orinoco, cuya cuenca abarca gran parte de su territorio.

El hombre llanero, desarrolló su estilo de vida a partir del trabajo de campo, de la ganadería y la agricultura. También su comunicación y sensibilidad con la naturaleza hizo parte identitaria de su cultura y tradición.

*“Así nacieron los cantos pastoriles, las canciones de ordeño, los cantos de vaquería, los rodeos, los romances que dieron origen al pajarillo, al gaván, al seis por derecho, a la chipola, a los corrios que encarnan al romancero llanero, en resumen al joropo” (Rivera, 2009). En este texto podemos*

*observar que la cultura llanera amarra la naturaleza con el componente musical, tanto desde los instrumentos como desde la voz.*

Carlos Rojas “El cuco” quien fue referente en la construcción del legado escritural de la cultura llanera, historiador, fundador del grupo Cimarrón, arpista conecedor de la cultura en Colombia y merecedor del reciente homenaje en el Torneo Internacional del Joropo afirma lo siguiente:

*“ De un lado, el legado musical de la región evoca siglos de sonidos y sentimientos de su pasado colonial español y del periodo pos-independentista del siglo XIX. Arpas, guitarras de diferentes variedades (bandola, bandolina, bandolón, guitarra de seis cuerdas), violín, maracas, tambores de fricción (zambomba o furruco) y raspas (chácharo y carraca) apuntan a un origen español y quizás indígena. El impulso rítmico y la recurrencia cíclica de la música acaso reflejen el estilo y sensibilidad de los africanos esclavizados y de sus descendientes en las Américas.”( Rojas, 2011)*

Esta región se delimita gracias a los ríos Orinoco, Guaviare, Arauca y por el piedemonte llanero el cual corresponde al límite entre las tres cordilleras del territorio colombiano y la región de la Orinoquia.

La actividad económica principal de esta región es la ganadería, de ella se derivan las costumbres y tradiciones. Por lo cual algunos aspectos culturales como la danza, la música, el trabajo de llano, los cantos de trabajo de llano, la vestimenta, la danza y la música giran en torno a esta actividad.

Cuando inició la conquista, momento crucial para comprender la historia colombiana, es de suma importancia identificar y tipificar las micro culturas pertenecientes a la macro cultura colombiana, específicamente la de los llanos colombianos

La cultura en palabras de Rivera (2010): *“es una construcción social que se gesta a partir de dos componentes fundamentales, en primer lugar, una evolución o desarrollo en medio del entramado histórico y, en segundo lugar, una interacción con el contexto geográfico determinado”* (p. 3), es decir que los elementos utilizados para la transmisión de la cultura son la cultura y el contexto en el cual el hombre se relaciona con su igual.

Éste contexto obedece a las diferentes prácticas realizadas en la Orinoquia colombiana, el cual ha sido nutrido por siglos de historia con muchos intercambios sociales, culturales, económicos y antropológicos con otras culturas. La cultura llanera es el resultado de la interacción del hombre con las características puntuales del contexto que habita (llano), donde el mismo se adapta, y acondiciona su vida, economía, trabajo, fisonomía, vestimenta, costumbres a ese mismo contexto.

La cultura llanera está basada en la mezcla cultural tras la llegada de la civilización europea encarnada por los españoles y sus instituciones religiosas y los aborígenes o mestizos habidos en la región llana.

Este es un buen comienzo para entender el concepto de la cultura llanera y sus manifestaciones artísticas, musicales y económicas. No obstante fueron los misioneros Jesuitas quienes sembraron la semilla cultural de esta región.

Los llaneros colombiano-venezolanos también fueron víctimas de la ambición de los españoles. Los investigadores Inirida Baquero, Jorge Ignacio Durán y Jorge Benavides afirman:

*“Los europeos llegaron a esta región atraídos por la leyenda de “El dorado”:  
Nicolás de Federman, Diego Ordaz, Juan Avellaneda (Quien fundó San Juan de los Llanos en 1555, paráfrasis del autor) Pedro Daza y otros quienes hicieron las primeras fundaciones entre ellas San Martín de los Llanos (el pueblo más antiguo ubicado en el departamento del Meta). Estos sometieron a los indígenas a trabajos forzados. Por lo tanto unos se extinguieron y otros huyeron a las selvas. Más tarde llegaron los dominicos, franciscanos y jesuitas quienes iniciaron el proceso de aculturación.*

En cuanto a la parte religiosa, los mismos españoles religiosos adoctrinaron a los indígenas enseñándoles su religión, costumbres, música y por supuesto el trabajo. De ahí, parte la economía del hoy de esta región oriental, la cual se basa en la ganadería, las labores en los hatos, cultivos de arroz, algodón, palma de aceite, y caña de azúcar.

A su vez, la música se vio influenciada por ambas vertientes. Hoy día conocemos la organología de la música llanera con los instrumentos del arpa, cuatro, maracas y bajo; en una entrevista realizada al historiador y comunicador social comunitario Oscar Pabón, el arpa es una herencia que nos dejó la cultura española, el cuatro es una adaptación del laúd, y las maracas son el aporte indígena que funciona como elemento rítmico dentro del conjunto instrumental. Con el paso del tiempo ocurrió la invención del furruco, como instrumento acompañante que luego se

convertiría o se reemplazaría el contrabajo como instrumento acústico y posteriormente gracias a la invención instrumental con el bajo eléctrico.

Carlos Andres Rivera Arenas en su texto *“Cultura musical llanera urbana, un imaginario que se construye en las ciudades del piedemonte”* afirma que el anterior argumento:

*“Es un posible origen andaluz de la cultura llanera el cual sostiene que la guitarra y las castañuelas, y los ritmos que con estas se interpretaban en aquel tiempo , tales como el fandango, la seguidilla y las serranas que combinados con otros como la marisela, que son aires interpretados con castañuelas andalizas, fueron los antecedentes del joropo llanero. Además según ciertas conjeturas, se liga el baile del joropo con algunas danzas andaluzas y flamencas por involucrar el zapateo en su ejecución.*

De los ritmos nacientes con estos instrumentos, tras la posible influencia andaluza fundida con la indígena, las enseñanzas de los jesuits y el componente africano forjó la cultura de los llanos colombo venezolanos.

Por qué llanos colombovenezolanos?, porque este vinculo cultural favoreció el florecimiento de la cultura llanera y su música. Estas prácticas musicales se hacían vigentes en simultáneo en ambos países, en la actualidad los concursos profesionales de musica llanera son en una gran mayoría internacionales, por mencionar algunos: El torneo internacional del Joropo “Miguel Ángel Martín” en Villavicencio, el Rodeo en Tauramena Casanare, el Retorno en Acacías Meta, El encuentro mundial del coleo en Villavicencio, festival turístico “las cuadrillas de San Martín” en San Martín de los llanos.

Todos estos encuentros musicales son hechos para la participación de folcloristas colombianos y venezolanos en las modalidades de voz criolla, estilizada, instrumentista solista y agrupaciones.

Los ambientes geográficos de las llanuras bañadas por sus rios crearon la posibilidad de una gran diversidad biótica, la mezcla entre los españoles y las tribus indígenas permitió la construcción de una nueva raza, una nueva fauna tras la mezcla de ganado bovino traído de Europa con los habidos en esas tierras, tras la alteración de las costumbres existentes de trabajo cambió enormemente las rutinas, la gastronomía, la economía, la religión, el idioma. Toda esa “mezcla” permitió el nacimiento y desarrollo de la cultura llanera Colombo Venezolana.



### 3.1.3 La cultura Andina

La música nacional es una manifestación popular que tiene un amplio significado pertenencia, nacionalidad y patrimonio. Por lo cual, las cualidades que están presentes en cada una expresan particularidades definidas, transversalidad que cualifica sentido identitario y expresión artística, literaria y oral que relaciona la cultura nacional con el territorio al que pertenece.

La pertenencia, nacionalidad y patrimonio son emblema de patriotismo dentro de la multiculturalidad del territorio nacional. Al haber particularidad cultural dentro de la multiculturalidad nacional hace que los elementos identitarios de la cultura de un país sea rica y representativa, lo cual es trascendente para la memoria oral, cultural y patriótica de un territorio.

*En lo que tiene que ver con su contexto poblacional, la región está habitada por más del 90% del total de los colombianos, concentrados principalmente en los grandes centros urbanos, lo que la clasifica como la más densamente poblada del país. La distribución étnica de sus gentes es tan variada como el número de departamentos que la integran. Así, hallamos varios núcleos de población de mayoría mestiza muy unificada y con predominio de aporte indígena en los departamentos de Boyacá, Cundinamarca y sur de Santander, antiguo asentamiento de familia lingüista chibcha y en Tolima, Huila, sur de Cauca y Nariño por influencia caribe en los dos primeros y quechua en los dos últimos. En Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, y los Santanderes predomina en el mestizaje el aporte hispano, particularmente en Antioquia La Grande, en cuyo territorio se establecieron gentes vascas, andaluzas y castellanas. Al occidente (Valle del cauca, Cauca y Nariño) se localizan fuertes núcleos de mulataje por la contigüidad de la zona pacífica. Al oriente predomina el mestizo, y en algunas ciudades de tipo colonial como Popayán, Buga y Pasto, este mestizaje se polariza hacia el predominio del blanco.*

*Muy rica en agricultura, ganadería, minería e industria, esta región es parte vital de la economía del país. (Abadía, 2012, p. 17, 18).*

Gábor Molnár en su artículo “Culturas indígenas de la región andina” expresa la siguiente afirmación:

*La región andina es una región geográfica autónoma y bien delimitada de América Latina, pero desde un punto de vista geográfico cultural no se trata*

*como un territorio completamente homogéneo. La geografía física dada por las cadenas de las montañas andinas fue la base común de varias civilizaciones y culturas de diferentes niveles de desarrollo y diferentes extensiones en el tiempo y en el espacio apareció allí durante miles de años.*

*La mayoría de ellos, no sin hacer referencia a la llegada de los europeos, desaparecieron total o parcialmente. Sin embargo, algunos elementos de sus culturas forman parte de la realidad mestiza actual que está en continuo cambio hoy en día también. Al mismo tiempo, los nativos que viven hoy en la región andina, desde la Península de la Guajira hasta la Tierra del Fuego, pertenecen a decenas de grupos étnicos y aproximadamente de 10 a 15 millones de personas entre todos los indígenas de América Latina viven en esta región.*

La música de la región andina se define con algunos elementos característicos: Por un lado, la influencia española que se expresa mediante la guitarra el tiple y demás instrumentos; también a través de la danza, y por otro lado la copla inspirada con el humor picaresco hispano. *(Manuel Zapata: 1961)*

En el mapa folclórico de Colombia la zona andina comprende los departamentos que cubren las tres cordilleras: Oriental, Central y Occidental, con sus ramificaciones y los valles intermedios: Boyacá, Cundinamarca, Santander es, Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Tolima y Huila, Valle, Cauca y Nariño. Se exceptúa de éstos tres últimos la franja entre la Cordillera Occidental y el Océano Pacífico. Dentro de esta zona se encuentran localizadas algunas tribus indígenas como los Catíos y Chamíes en Antioquia, Viejo Caldas y Risaralda, los Guambianos, los Paeces y Calderas en el Cauca y el Huila; Quillacingas, Quaker y Sibundoyes en Nariño, cuyas culturas se clasifican como aborígenes. *(Marulanda, 1984).*

Los ritmos representativos de la cultura andina colombiana son el torbellino, la carranga, el pasillo, el bambuco, la guabina, rumba criolla, san juanero, danza, caña, entre otros. Estas expresiones musicales se acompañan de instrumentos musicales, guitarra, tiple, requinto, bandola andina, cucharas de palo, esterillas, tambora, chucho, etc. La música andina manifiesta un amplio homenaje a la naturaleza, al patriotismo, a la mujer, al amor, a los quehaceres cotidianos de la vida en la región montañosa, aunque también hace alusión en forma de protesta cuestionando la realidad de la opresión y la injusticia de un país por medio de una manifestación artística.

*Oh mi país, algo que llevas dentro  
Te hace morir a fuego lento  
Cuando vuela en pedazos cada ciudad  
Cuando el veneno blanco se va esparciendo  
Cuando en tu nombre reina la impunidad  
Cuando tus hijos van desapareciendo  
Como duele, oh mi país.*

*Autor y compositor: Guillermo Calderón*

De acuerdo con Octavio Marulanda en el libro “*El folclor de Colombia, práctica de la identidad cultural*”. 1984), Colombia y en este caso la región andina, tuvo gran influencia cultural y musical tras la llegada de los españoles, Marulanda lo expresa así:

*En ella...(hablando de la música) lo más importante es la influencia de los aires españoles, mezclados con supervivencia indígenas. En la interpretación predominan los instrumentos de cuerda: el tiple, la guitarra, la bandola o lira y el requinto, asociados a los instrumentos de percusión (membranófonos), como la tambora, la zambombia, puerca o marrana, la pandereta, el "chimborrio"; idiófonos como la carraca, la raspa o raspadera, el quiribillo, la esterilla, el chucho o alfandoque y aerófonos como la flauta de carrizo, el rondador o capador, la ocarina, el pito, la hoja vegetal, la quena, etc.*

Javier Ocampo López en su libro “*música y folclor de Colombia, 1984*” afirma que toda la música folclórica de cada país se perpetúa gracias a la tradición oral. De lo contrario no conoceríamos lo que hoy día entendemos por cultura ya que ella es una construcción colectiva y es patrimonio de un pueblo que la canta, danza y ejecuta como verdadero orgullo regional y nacionalista.

De acuerdo con la cartilla “*Músicas Andinas de Centro Sur ¡Que viva San Juan, que viva San Pedro!*” del Ministerio de Cultura (2009), la música popular puede categorizarse teniendo en cuenta el territorio en el cual sea interpretada como insumo identitario y comunicativo entre la comunidad y la cultura. Esta división o categorización que presenta la publicación del ministerio se realiza de la siguiente manera:

Centro oriente: Está conformada por los departamentos de Norte de Santander, Santander, Boyacá y Cundinamarca, en donde se interpreta los siguientes ritmos: Torbellino, Merengue campesino, Torbellino instrumental, Torbellino cantado, Rumba criolla, Rumba carranguera, géneros vallenatos, rancheras. Estos ritmos suelen interpretarse con Bandola, Tiple, Guitarra y Tiple Requinto en los formatos:

grupo carranguero, grupo campesino. Guabinas, Carranga, Bambucos, Pasillos, , Valses, Danza, Músicas de transición o de piedemonte y torbellineras, Merengue joropeado, Merengue carranguero, Dueto vocal instrumental, Trío instrumental andino, estudiantina, grupo de torbellino.

Centro Occidente: Se conforma por los departamentos de Antioquia, Caldas, Quindío, Risaralda y Valle del Cauca. Los ritmos mayormente interpretados en esta zona del país son: Paseo paisa, Fox, Danzas, Marchas, Contradanzas, Bambuco, Pasillo, Shotís, Rumba, Gallinazos, Redovas, Merengues, Porros Vals, Guabina Criolla y Vueltas Antioqueñas. Los formatos en que estos ritmos son interpretados son: Dueto o Trio mixto: Vocal- instrumental, Guasca, Carrilera, Parranda, Bunde del Occidente antioqueño, Baile Cantao-Tuna, Banda, Trio instrumental andino, estudiantina, Chirimía andina, Trova antioqueña, Instrumentos principales utilizados en esta zona son: Bandola, Tiple, Guitarra y Tiple requinto.

Centro Sur: los departamentos que lo confirman son: Huila y Tolima. Géneros representativos que se interpretan en esta zona andina: Bundes fiesteros, rumbas criollas, guabinas, pasillos, foxes, danzas, torbellinos, merengue campesino Sanjuanero, caña, rajaleña, bambuco fiestero. Los formatos en los que se interpreta la música son: estudiantina, duetos vocales, grupo campesino, chirimía, banda de viento, banda papayera, Cucamba, tríos, cuartetos, quintetos. Y por ultimo, los instrumentos utilizados para la interpretación de la musica de esta zona del pais son: Guitarra,Bandola, Tiple. Instrumentos complementarios: Carrasca o Guacharaca, Carángano, Puerca o Marrana.Tambora, El Chucho, La Esterilla, Ciempiés.

Sur Occidente: Está región de la zona andina está conformada por los departamentos de Cauca y Nariño. Los géneros musicales que se interpretan en estos dos departamentos son: tincú, sanjuanito, pasillo, huayno y otros. Los formatos musicales en los cuales se interpreta esta música son: andino sureño, formatos campesinos, bandas de flautas, entre otros. Los instrumentos principales y complementarios son: Carángano y puerca, Guitarra requinto, Marcante, Raspa, Flautas de carrizo, Bombo, Redoblante, Charrasca, Mate.Tiple requinto, Flauta de caña, Tiple, Guitarra, Tambora, Esterilla, Ciempiés Chucho, entre otros.

## 4. MARCO TEÓRICO

### 4.1 Generalidades de la auto etnografía

El relato de este escrito fundamentado en una experiencia personal, es un texto propositivo en el cual se exponen estrategias básicas para convertir la práctica musical como un recurso metodológico. El recurso utilizado para este escrito es la Autoetnografía en el cual se aborda el papel del artista-investigador como objeto y sujeto de la investigación.

En la página 139 del libro “investigación Artística y música” de Rubén López Cano y Úrsula San cristobal se afirma lo siguiente:

*“Uno de los primeros usos del término “autoetnografía” se deben al antropólogo Karl Heider (1975) quien lo empleó para designar las descripciones que de su propia cultura hacían los Dani de Nueva Guinea, grupo humano en que centraba sus estudios. Más tarde, David Hayano (1979), lo usó para referirse al estudio de la cultura a la que pertenece el propio investigador. En la actualidad, el término suele referirse a estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa (Ellis, Adams y Bochner 2011, 273)”.*

Por otro lado, también es importante hacer claridad de la diferencia que existe entre la autobiografía y la auto etnografía; López Cano y San Cristóbal afirman en el libro mencionado anteriormente que “mientras la autobiografía es el recuento de los principales acontecimientos de la vida del sujeto que la escribe, empleando sus propios criterios, la autoetnografía es un estudio de la introspección individual en primera persona, que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que pertenece el sujeto por medio de “descripciones culturales mediadas a través del lenguaje, la historia y la explicación etnográfica” (Ellis y Bochner 2000, 742)”.

La fuente de la información desde la experiencia relacionada con criterios personales los cuales se influyen de aspectos culturales, políticos, étnicos, sociales y económicos muestran una forma efectiva de obtener datos, conocimiento, contexto y diálogo entre la historia vivida y quien la escucha.

Carolyn Ellis (2004) socióloga estadounidense ha realizado estudios investigativos interdisciplinarios utilizando el método de la autoetnografía. Una definición importante de este término se encuentra en *The ethnographic I*:

*“Investigación, escritura, narrativa, y método que conectan lo autobiográfico y lo personal con lo cultural, lo social y lo político. Las formas de autoetnografía se presentan como medidas concretas efectivas, emoción, personificación, auto conciencia, e introspección representadas en diálogo, escenas, construcción de personajes y trama. Así, una autoetnografía argumenta con las convenciones de la escritura literaria” (pág. xix).*

Muchas personas, autores de libros, músicos e investigadores, intentan acercarse teóricamente a la explicación de la música desde las aproximaciones estéticas, las cuales los llevan a remontarse al análisis de un contexto histórico muy antiguo, y que pese a su antigüedad, no se ha podido contextualizar a ciencia cierta. El arte es solo un punto dentro de ese vasto universo que aún está sin resolver a totalidad, por este motivo, la ruta a seguir ha sido el observar, investigar y dialogar sobre un objeto de estudio. Esto es lo que se pretende hacer en este trabajo.

Gioia es un autor que ha escrito muchos libros y artículos especialmente de jazz, lo más importante de esto, es que rescata el proceso del aprendizaje de la música más que el producto de ella. Por tal motivo es citado por Kraut (2005) en *“Does Matter to Aesthetic Theory”* de esta manera:

*“Solo se necesita señalar que las teorías de la expresión –que privilegia el papel del arte como un medio para la comunicación del sentimiento y la emoción- tiene un pasado venerable. Como León Tolstoi lo expresa ‘el arte se basa en la capacidad del hombre de recibir en uno mismo la expresión de sentimiento y experiencias de otro hombre, antes que la concepción de un sentimiento’ (...) La versión de Tolstoi de la teoría expresionista, sin importar su mérito, le quita atención al objeto artístico y enfatiza el proceso de transmitir a los demás los sentimientos que uno ha vivido: el objeto es meramente un intermediario en el proceso artístico” (pág. 8).*

El uso correcto de las palabras es un aspecto fundamental para este trabajo porque al tratarse de una auto investigación, colocándome a mí misma como objeto de estudio y observándome con una mirada crítica, reflexiva y pedagógica, se requiere tener un planteamiento claro del uso de las palabras. El musicólogo

británico Nicholas Cook (1998) en su libro *“Music: A Very Short Introduction”* expresa lo anterior de la siguiente manera:

*“Las palabras funcionan porque no solamente reflejan cómo son las cosas. Trabajamos con palabras al usarlas para cambiar las cosas, para convertir las cosas como son. O para ponerlo de una manera más abstracta, el lenguaje construye la realidad antes que meramente reflejarla. Y esto quiere decir que los lenguajes que utilizamos de la música, las historias que contamos sobre ella, nos ayudan a determinar lo que es la música –lo que queremos decir con ella, y lo que esto significa para nosotros”. (pág. 14).*

## **4.2 Categorías de análisis**

### **4.2.1 Oralidad**

La oralidad es uno de los mecanismos que utiliza el hombre para conservar y transmitir los conocimientos adquiridos. Ong (1987 citado por Civallero, 2007) explica que:

*“La oralidad – la expresión de la palabra hablada – es la forma más natural, elemental y original de producción del lenguaje humano... existe por sí misma, sin necesidad de apoyarse en otros elementos. Esta característica la diferencia de la escritura, estructura secundaria y artificial que no existiría si, previamente, no hubiera algún tipo de expresión oral”.*

La tradición oral es todo conocimiento o información adquirida gracias a la interrelación con el contexto. Tal conocimiento perdura en la memoria de las diferentes comunidades por medio de la palabra, la cual contiene la huella dactilar única e irreplicable de los elementos intangibles de la cultura.

La oralidad como expresión de la palabra o del lenguaje, conforma lo esencial de la necesidad de comunicarse del ser humano. Por lo cual por medio de la oralidad se construye la cultura y las expresiones artísticas y estéticas. Los productos de la oralidad no necesitan exponerse desde otra forma de lenguaje, teniendo en cuenta que en la intangibilidad de la oralidad se encuentra la gran mayoría de los aprendizajes de la cultura. El uso del lenguaje también puede expresar la oralidad de forma escrita como recurso de conservación del conocimiento y de la información, en caso contrario, las comunidades usan la oralidad como recurso de la memoria cultural.

Casalmiglia y Tusón (1999 citado por Civallero, 2007) dice que:

*“El lenguaje – sistema de conducta distintivamente humana, basada en símbolos orales – ha sido el elemento básico que ha facilitado la comunicación, que es su función fundamental”.*

La finalidad de la oralidad es permitir la adquisición de las costumbres, creencias, e historias propias y comunitarias por medio de la relación con otras personas en la cual se evidencia la transmisión de experiencias y saberes para configurar las sociedades humanas y culturas propias basadas en el conocimiento compartido.

Gran parte del conocimiento se trasmite desde la oralidad, otros se transforman y se expresan por medio de elementos tangibles como la escritura, la fotografía o el video con los que se pretende explicar y describir de la mejor manera los elementos intangibles existentes en la oralidad.

#### **4.2.2 Aprendizaje significativo**

*La concepción cognitiva del aprendizaje postula que el aprendizaje significativo ocurre cuando la persona interactúa con su entorno y de esta manera construye sus representaciones personales, por lo que, es necesario que realice juicios de valor que le permiten tomar decisiones en base a ciertos parámetros de referencia. Aprendizaje. Evaluación (Jorge L, Rivera).*

David Paul Ausubel, creador de la teoría del aprendizaje significativo cimentó uno de los conceptos fundamentales en el uso moderno del constructivismo el cual pertenece a la concepción cognitiva del aprendizaje. Este aprendizaje se desarrolla mediante la interacción entre las personas y su entorno y su percepción del mismo.

El aprendizaje es la construcción de las representaciones personales significativas que poseen sentido. Estas pueden ser: un objeto, situación o representación de la realidad. De esta manera se produce la incorporación de los conceptos “relación y significatividad” al concepto de aprendizaje. “De este concepto resulta la base del aprendizaje significativo que enfatiza en que las nuevas ideas se relacionan con las anteriores. Pero para que las nuevas ideas tengan perdurabilidad en quien aprende, es necesario que se integren mediante la comprensión, de lo contrario resulta en un aprendizaje condenado al olvido (Arroyo et al, 1997)”.



Jorge Rivera en la revista de investigación educativa (2004) “El aprendizaje significativo y la evaluación de los aprendizajes” afirma que el aprendiz solo aprende cuando encuentra sentido a lo que aprende. Además asegura que “la teoría del aprendizaje significativo de Ausubel se contrapone al aprendizaje memorístico, indicando que sólo habrá aprendizaje significativo cuando lo que se trata de aprender se logra relacionar de forma sustantiva y no arbitraria con lo que ya conoce quien aprende, es decir, con aspectos relevantes y preexistentes de su estructura cognitiva.

Dimensiones del objetivo de aprendizaje:

- Contenido, lo que el aprendiz debe aprender (el contenido de su aprendizaje y de la enseñanza).
- Conducta, lo que el aprendiz debe hacer (la conducta a ser ejecutada).

Esta relación o anclaje de lo que se aprende, con lo que constituye la estructura cognitiva del que aprende, fundamental para Ausubel, tiene consecuencias trascendentes en la forma de abordar la enseñanza. A toda experiencia que parte de los conocimientos y vivencias previas del sujeto –las mismas que son integradas con el nuevo conocimiento y se convierten en una experiencia significativa– se le conoce como aprendizaje significativo”.

Por otro lado, Carlos Andrés Corena Perea, pianista y licenciado en música, magister en pedagogía de la universidad industrial de Santander, afirma en el artículo de docencia universitaria “Un estudio etnográfico sobre el aprendizaje y la enseñanza de algunos de los Etudes de Chopin en el contexto de Bucaramanga” lo siguiente:

*“Para que el aprendizaje resulte significativo, se deben contemplar los siguientes elementos. El primero es que el contenido debe ser potencialmente significativo, desde la estructura lógica del área de conocimiento y desde la estructura psicológica del alumno; el segundo es la conexión que debe existir entre el proceso de enseñanza y aprendizaje y las necesidades, experiencia y vida cotidiana del estudiante; y el tercero es la voluntad y la disposición para aprender, que debe habitar en el estudiante”.*

Por lo cual, el aprendizaje significativo se cimienta y se explica mediante el descubrimiento del aprendiz a partir de las transformaciones de su propio conocimiento el cual fue adquirido desde su experiencia de vida. Es decir, este descubrimiento transformado que se convierte en un conocimiento, surge a partir del pensamiento reflexivo del aprendiz.

Una de las características del aprendizaje significativo como resultado de un pensamiento reflexivo es la evaluación, dentro de ella se encuentra el componente auto evaluativo que según Carlos Coreana el aprendiz pone en evidencia su percepción del aprendizaje adquirido, logrando de esta manera el estímulo reflexivo de la auto conciencia de lo aprendido y de lo no aprendido.

### **4.2.3 Intersubjetividad**

Martha Rizo, en el artículo: “intersubjetividad como eje conceptual para pensar la relación entre comunicación, subjetividad y ciudad” afirma lo siguiente: “una de las claves de la realidad social se encuentra en el problema filosófico de la intersubjetividad. Para entender el concepto de “intersubjetividad” hay que tener primero clara la noción de “subjetividad”, comprendida como la conciencia que se tiene de todas las cosas desde el punto de vista propio, que se comparte colectivamente en la vida cotidiana. La intersubjetividad sería, por tanto, el proceso en el que compartimos nuestros conocimientos con otros en el mundo de la vida”.

“... el mundo de la vida cotidiana en el cual hemos nacido es desde el comienzo un mundo intersubjetivo. Esto implica, por un lado, que este mundo no es mío privado sino común a todos nosotros; y por el otro, que en él existen semejantes con quienes me vinculan muchas relaciones sociales”(Schütz, 2003a:206).

Magali Cabrolí en la revista universitaria bolivariana publicó un artículo llamado “la intersubjetividad como sintonía en las relaciones sociales” afirma lo siguiente: “esta es la premisa básica que permite acercarse al conocimiento del mundo social desde la perspectiva fenomenológica: el reconocimiento del mundo de la vida cotidiana como lugar de la intersubjetividad y del vínculo social. Categorías indisociables, lo intersubjetivo y las relaciones sociales se expresan en el mundo de la vida cotidiana, el que está provisto de múltiples sentidos atribuidos por los sujetos. Lo relevante para el proceso de conocimiento comprensivo es la posibilidad de identificar esos sentidos, los profundos significados que guían nuestra existencia, y así lo expresa el filósofo brasileño Jovino Pizzi:

“El reconocimiento del mundo concreto, previo a toda reflexión, se completa cuando todos sus aspectos, de los más íntimos de cada persona hasta las cosas puramente objetivas, cuando todas las preguntas por el sentido, de todos los hombres y culturas, tienen una representación y una importancia significativa en la existencia humana y en la vida en sí misma, sea ella individual o colectiva”. (Pizzi, 2005:110)”.

La intersubjetividad en Husserl hace referencia a la capacidad esencial del sujeto de ponerse en el lugar del otro, de cambiar de lugar ("*Platzwechseln*"). Al hacerlo, extendiendo al otro mis características y capacidades. Entre ellas se encuentran todas las competencias psicológicas y cognitivas superiores: el raciocinio lógico, el establecimiento de relaciones causales entre entidades percibidas, etc.

#### **4.2.4 Conocimiento tácito**

Ana Aranda líder experta en dirección de proyectos en su artículo "la gestión del conocimiento tácito y explícito" explica lo siguiente: "El conocimiento tácito es el resultado de nuestra experiencia, nuestros aprendizajes, de los hábitos que vamos acumulando a lo largo de nuestras vidas, e involucra elementos tales como nuestra intuición, creencias, costumbres, valores, o puntos de vista. Se encuentra en un nivel del inconsciente y aparece cuando lo necesitamos.

Es altamente personal (o característico de un grupo cohesionado), nos resulta muy difícil de explicar, comunicar a los demás (a personas o grupos ajenos al nuestro) y de formalizar. Casi siempre lo ejecutamos de una forma mecánica sin ser conscientes de lo que contiene ni de que lo estamos usando. Este tipo de conocimiento no se puede estructurar, almacenar ni distribuir y es muy difícil de gestionar.

Este precisamente es el desafío que tenemos. Debemos identificar qué elementos del conocimiento tácito pueden ser capturados para poder hacerlos explícitos y codificarlos, ya que sólo el conocimiento explícito codificado puede compartirse con los "otros" (otras personas, u otros grupos, ajenos al equipo de proyecto).

El conocimiento Tácito se va construyendo poco a poco, sin tener conciencia de ello".

Por otro lado, Sergio Albarracín en un artículo titulado "conocimiento explícito vs conocimiento tácito", argumenta al respecto lo siguiente: "en el conocimiento tácito hacemos referencia a aquellos conocimientos que forman parte de nuestro modelo mental, fruto de nuestra experiencia personal e involucra factores intangibles como las creencias, valores, puntos de vista, intuición, etc..., y que por tanto no podemos estructurar, almacenar ni distribuir.

El conocimiento tácito es el más difícil de gestionar (en muchas ocasiones ni siquiera su propietario sabe que lo posee) y al mismo tiempo el que más

posibilidades tiene de generar ventaja competitiva SOSTENIBLE, ya que es prácticamente imposible de imitar por nuestros competidores. Este tipo de conocimiento ha sido y es altamente valorado en la tradición filosófica oriental.

Así pues, el conocimiento explícito puede ser fácilmente procesado por un equipo informático, distribuido electrónicamente (por ejemplo a través de correo electrónico) o almacenado en una base de datos, sin embargo, la naturaleza del conocimiento tácito dificulta enormemente su procesamiento y distribución. Para ello es necesario transformarlo en conceptos que todos podamos entender, es decir, es necesario convertirlo en conocimiento explícito”.

El conocimiento tácito nace cuando surge una interacción entre personas, en este espacio se presenta la comunicación entre los miembros en donde se comparte las experiencias de cada uno. Este hecho comunicativo es el medio por el cual surge el conocimiento tácito.

#### **4.2.5 Tradición**

María Madrazo Miranda en su publicación “Algunas consideraciones en torno al significado de tradición, afirma lo siguiente: “es oportuno dirigir primero la atención hacia el significado etimológico de palabra. Gómez de Silva (1988) apunta que la palabra proviene de latín traditionem, acusativo de traditio (tema tradition-) ‘tradición, enseñanza, acción de transmitir o entregar’; de traditus, participio pasivo de tradere: ‘entregar’.

La tradición, prosigue este autor, denota ante todo la “transmisión de los elementos de una cultura de una generación a otra” o la idea de “costumbre cultural”. En este mismo tenor en el Diccionario de autoridades se lee: “Noticia de alguna cosa antigua, que se difunde de padres a hijos y se comunica por relación sucesiva de unos en otros”. Esta obra recoge también el sentido judicial del término, el de ‘entrega’: “Entre los jurisconsultos se toma por lo mismo que entrega: y así dice, que por la tradición se transfiere el dominio de una cosa vendida o enajenada de otro modo”.

El estudio de la tradición interesa a la filosofía bajo distintos aspectos. Un punto de reflexión reside en la antinomia entre el “espíritu tradicional” y el “espíritu de novedad”, fincado en ideas como las de desarrollo y progreso. “En sentido general, indica una actitud espiritual de reacción ante acontecimientos históricos o movimientos culturales revolucionarios en nombre de un complejo de valores transmitidos por la historia, con una propensión a fijar estos valores como preeminentes” (Urdanoz, 1975: 671).

“La tradición es, pues, un elemento necesario de toda cultura en tanto forma organizada de vida de un grupo multigeneracional humano, sellado por un estilo vital propio [...]” (Sambarino, 1980: 122).

La tradición es el pilar en el que reposa la identidad de un pueblo, en su condición de intangibilidad en ella subsisten los saberes históricos que se construyen colectivamente por medio de la acción dialógica de sus habitantes y su entorno.

Por lo cual, la tradición es el pasado de nuestro presente cultural, ese pasado que construye identidad, el conocimiento de nuestros antepasados, el reconocimiento de nuestro entorno en relación a lo ya conocido por la historia, el por qué realizamos ciertas prácticas culturales, el lazo familiar, las creencias religiosas, entre otros.

No se trata solamente de tener conocimiento de la tradición que en el hoy se refleja, sino en el saber del por que, distinguir cuales fueron las adaptaciones que los antepasados tuvieron que hacer con su entorno para que hoy día tengamos tal acervo cultural. Esto dará como resultado poder reconocernos dentro de un contexto y sentirnos totalmente identificados percibiendo quienes somos, a donde pertenecemos y cómo seguir construyendo cultura en el hoy.

El hecho de conservar la tradición no pretende preservar los elementos de la misma estáticamente. Es inevitable que con el paso del tiempo haya cambios en el comportamiento humano, por lo cual la tradición se ve dinámicamente en transformación, esto se debe a la adaptación que tienen las comunidades a sus propias necesidades.

## **5. METODOLOGÍA**

La utilización de la autoetnografía como método de investigación, lo sustento mediante las voces de expertos, cuyas ideas y planteamientos se verán reflejados a lo largo de este escrito, y para ello, acudo a una ruta reflexiva que me permitirá expresar el conocimiento musical adquirido por medio de algunos pasos en respuesta a las siguientes preguntas.

El enfoque utilizado para este trabajo es cualitativo. Según Taylor, S.J. y Bogdan R.(1986), en su libro titulado: introducción a los métodos cualitativos de investigación se sintetizan los criterios que definen los estudios cualitativos así:

1. La investigación cualitativa es inductiva.
  - Los investigadores desarrollan conceptos, intelecciones y comprensiones partiendo de pautas de los datos.
  - Los investigadores no recogen datos para evaluar modelos, hipótesis o teorías preconcebidos.
  - Los investigadores siguen un diseño de la investigación flexible.
  - Los investigadores comienzan sus estudios con interrogantes sólo vagamente formulados.
  
2. La investigación cualitativa tiene perspectiva holística.
  - El objeto de investigación no se reduce a variables.
  - Se contextualiza en el margen completo del pasado-presente al objeto de estudio.
  
3. La investigación cualitativa es sensible al efecto que causa el investigador en las personas que son su objeto de estudio
  
4. En la investigación cualitativa el investigador trata de comprender su objeto de estudio (personas) dentro de su propio contexto o marco de referencia.

Por otro lado, el método observacional coincide con la investigación científica en general, puesto que se trata de una secuencia de actividades destinadas a ampliar el ámbito de nuestros conocimientos. En este caso (auto conocimientos) que son el espacio donde se espera encontrar la coyuntura metodológica y pedagógica de mi vida artística.

Las fases del método observacional son las siguientes:

1. Formulación de un problema.
2. Recolección de datos y registro (Entrevistas).
3. Análisis e interpretación de los datos observacionales (Reflexión y matriz de análisis de datos)
4. Comunicación de los resultados. (Conclusiones).

Las funciones del observador son las siguientes:

1. Observador no participante: El observador no hace parte del grupo u objeto de estudio.

2. Observador participante: El observador hace parte del grupo u objeto de observación en la medida que lo permitan las circunstancias. El objetivo para este observador es obtener datos sobre el grupo del cual hace parte.
3. Auto observación: El observador es sujeto observador y objeto observado al mismo tiempo. El observador como sujeto se pregunta a sí mismo sobre la temática de interés por medio de un componente reflexivo.

Las características que debe tener el observador son las siguientes:

1. Orientado hacia lo que quiere ver
2. Objetivo
3. Maduro
4. Discreto
5. Capaz de escuchar, ver y percibir
6. Capaz de asimilar todo tipo de contextos sean de su agrado o no.
7. Capaz de pasar por desapercibido.
8. Respetuoso

Para la realización del trabajo se desarrollarán las siguientes fases:

### **5.1 Fase 1. Primer acercamiento a la experiencia como elemento auto etnográfico**

Para realizar el primer acercamiento a la experiencia como panorama general de mi aprendizaje y para la identificación de los espacios, experiencias, momentos, personas y circunstancias como datos para recopilar, debo:

1. Realizar un recuento del contexto cultural y musical de mi experiencia de vida.
2. Clarificar mi posición en el campo de observación
3. Determinar que aspectos de mi vida artística observaré:
4. Recolección de toda la información posible desde mis inicios en la música hasta ahora (fotos, periódicos, audios, videos).

### **5.2 Fase 2. Aplicación y análisis de la herramienta de recolección de datos.**

1. Determinar la forma de recolección de datos para la descripción. (Entrevista).
2. Realizar las entrevistas a las personas que estuvieron presentes y que influyeron en mi vida musical.
3. Determinar la herramienta para el análisis de los datos recolectados.

### **5.3 Fase 3. Componente creativo**

Durante el proceso de mi aprendizaje empírico y académico y la comprensión musical de la interpretación de la música andina y llanera, surgió la etapa de la cantautoría como una nueva forma de concebir la música no solo desde la interpretación sino desde su creación.

1. Seleccionar las obras de mi autoría para incluir en el presente trabajo.
2. Realizar una reseña de las características de la obra.
3. Anexar la partitura, audio o video de la obra.

## **6. PRIMER ACERCAMIENTO A LA EXPERIENCIA COMO ELEMENTO AUTO ETNOGRÁFICO**

El canto desde la tradición oral responde culturalmente a las necesidades comunicativas para la comprensión de las culturas existentes en nuestro país. La tradición es una construcción social que cambia temporalmente, de una generación a otra; y espacialmente, de un lugar a otro. Es decir, la tradición varía dentro de cada cultura, en el tiempo y según los grupos sociales; y entre las diferentes culturas. Asimismo, el canto, como expresión cultural es producto de una construcción social y se transmite por medio del compartir y de comprender la naturaleza.

El recorrido de mi vida musical empieza en los llanos orientales de Colombia, en el municipio de Cumaral Meta “La ciudad cordial del departamento” la región llanera consta de una cultura rica en música, mitos, leyendas, baile, tradición oral etc. Nací un 28 de febrero del año 1994 en la ciudad de Yopal Casanare, en el hospital municipal, mi padre un hombre llanero, campesino, nacido en Sabanalarga Casanare en una finca de la vereda Caño Barroso un 30 de mayo de 1970. Mi madre nacida en Cumaral Meta, el pueblo cordial del departamento, nació en la casa familiar un 29 de noviembre 1970, donde todos mis tíos y donde subsisten todos los tesoros familiares.

Mi padre en la finca se levantaba a las cinco de la mañana a ordeñar las vacas y les cantaba para tranquilizarlas, también en esas travesías largas, de días, incluso semanas, guiaba el ganado por medio de cantos, a esto se le denomina “Canto del cabrestero”. Estas son unas de las muchas experiencias donde la voz cantada



está inmersa en las costumbres, faenas diarias de la cultura llanera, y en personas que no tienen como finalidad convertirse en cantantes profesionales. Otra de las faenas que realizaba era la casería, herrar el ganado, amansar caballos, destetar becerros, asistir el parto de las vacas, sembrados, cultivos, etc.

Cuando yo nací, mi padre ya había dejado su finca y estaba viviendo con mi madre en Yopal la región de los cimarrones, donde se realiza el festival folclórico Cimarrón de Oro, luego estuvimos un corto tiempo en la ciudad de Bogotá, y cuando tenía escasos 7 años, nos radicamos en Cumaral Meta.

Este pueblo me vió crecer musicalmente desde el colegio en las muestras artísticas, luego en la casa de la cultura experimentando con diferentes instrumentos, hasta que descubrí el canto como el instrumento de mi interés. Tras el vaivén de los docentes en la casa de la cultura mi padre por no desaprovechar el impulso musical decidió orientarme con sus conocimientos musicales. Mas adelante conocerán los detalles de todo este proceso.

Este contexto en el que me formé, me permitió conocer la cultura llanera más de cerca. Pude participar de ella musicalmente desde los espacios que se abren en los encuentros departamentales, nacionales e internacionales. Como cantante, faceta que he explorado por aproximadamente 12 años, he logrado interpretar la música desde el aprendizaje desde la vivencia, la cual me dio herramientas de interpretación vocal para ser parte de los encuentros o competencias en los festivales infantiles, nacionales y posteriormente internacionales a nivel profesional.

*“La tradición es el resultado de un proceso evolutivo el cual contiene dos polos dialécticamente vinculados: la continuidad recreada y el cambio. En este sentido se podría entender la tradición como el pasado, pero también como el presente vivo. Lo que del pasado queda en el presente eso es la tradición”. (Arévalo, 2004).* Esa permanencia del pasado en el presente es lo que he conservado del canto que se me heredó y que se refleja mediante mi quehacer de la música viva.

Estos concursos son espacios o eventos de participación artística semejantes a los festivales o encuentros de música los cuales tienen una condición competitiva en la que se premian las mejores propuestas según el criterio de un jurado calificador. Este momento, aparte de ser un espacio para compartir y mostrar el contenido musical de una propuesta, se transversaliza con el aprendizaje desde el enriquecimiento musical que demuestran los artistas en tarima.

Aparte del direccionamiento de mi padre, pude aprender significativamente del estilo vocal de algunos cantantes llaneros que a mi criterio personal, han marcado significativamente el estilo tradicional de la música llanera. Este criterio se basa en las melodías de Juan de los santos Contreras “ El carrao de palmarito”, de Alfonso Niño el “Alcaraván sabanero” de Jesús moreno, Juan Vicente Torrealba, Miguel Ángel Martín, y de la actual cantante Venezolana Yuraima Vásquez quienes desde su propuesta han inspirado con sus melodías a los cantantes del hoy, siendo sus ideas los andamios estilísticos donde se afirman las interpretaciones de los golpes tradicionales vocales de la música llanera.

Luego de este momento, empecé la búsqueda de nuevos espacios de aprendizaje y encontré la Universidad pedagógica Nacional como un medio para formalizar y ampliar mis conocimientos. Este espacio tiene un valor importante en mi vida porque me vinculé con la música andina colombiana que hace parte fundamental de mi carrera como solista. En este capítulo de vida tuve la oportunidad de someterme a los concursos, insumo importante a la experiencia de vida musical.

Estos espacios tuvieron lugar en mi vida desde el año 2017, donde inicié oficialmente mi propuesta en la interpretación vocal de la música andina en el festival HatoViejo Cotrafa en la ciudad de Medellín Antioquia, donde tuve el apoyo y acompañamiento instrumental del maestro Óscar Santafé, el cual hace parte fundamental de este trabajo por su papel como mentor en la primera etapa de mi aprendizaje como intérprete de música andina. Mas adelante contaré esta historia mas a detalle.

Luego continúan espacios como: Concurso Nacional del Bambuco en la ciudad de Pereira-Risaralda, Antioquia le canta a Colombia en la Ceja del Tambo, Festival Nacional del Pasillo en Aguadas-Caldas, Festival del Bunde en Espinal-Tolima, Mono Núñez en Ginebra-Valle entre otros, donde pude descubrir nuevas formas de interpretación, conocer muchas personas y crecer mediante el compartir experiencias enriquecedoras para mi propuesta musical donde también existen personas importantes que influyeron significativamente en la apropiación del lenguaje y en el desenvolvimiento profesional en esta música.

La construcción de una realidad con lo que escribo, así como con lo que compongo y con lo que canto, es el resultado de una observación redactada en este documento que hace las veces de una reflexión de vida contada mediante las palabras escritas.

La idea de analizarnos, y comprendernos a nosotros mismos es un ejercicio interesante de introspección que aunque difícil, se convierte cada vez en un

descubrimiento nuevo de la vida y también en un punto de partida para esta investigación. Este es el aporte de la autoetnografía para el desarrollo del conocimiento propio.

Para el trabajo autoetnográfico es de suma importancia clarificar la posición que tomaré siendo el objeto observado y el sujeto observador, por lo cual asumiré la posición de observador participante, ya que el objeto de estudio es la misma experiencia personal del observador e investigador. Los aspectos a observar e investigar serán los espacios, experiencias, momentos, personas y circunstancias que influyeron en mi proceso de aprendizaje del canto a lo largo de mi vida música.

Estas experiencias, aprendizajes, personas, lugares, y logros serán evidenciados por medio de recortes, fotos, periódicos, audios y videos que dan cuenta del recorrido artístico. En cuanto a las experiencias, aprendizajes, lugares y logros podría mencionar la participación en los festivales nacionales como: Mono Núñez festival realizado en Ginebra Valle con los premios de solista vocal y nominaciones al gran premio Mono Núñez modalidad vocal, Hato viejo contrafa en Bello Antioquia con el premio del primer lugar categoría solista vocal, Torneo internacional del Joropo en Villavicencio Meta con el premio de primer lugar en la modalidad Voz femenina estilizada y luego como jurado calificador, Antioquia le canta a Colombia en la Ceja del Tambo con el primer lugar categoría solista vocal y gran premio familia Bernal de la Ceja y Concurso nacional del bambuco en Pereira Risaralda con el primer lugar categoría solista vocal años 2019 y 2020. Todo lo anterior puede evidenciarse en videos, fotos, certificados de participación y recortes de periodicos. En cuanto personas encontraremos las imágenes de quienes participaron como entrevistados en esta investigación.

Los insumos audiovisuales se envían en el (ANEXO A)

## **7. APLICACIÓN DE LA HERRAMIENTA DE RECOLECCIÓN DE DATOS**

En este capítulo se evidenció la recopilación de datos correspondientes a la investigación auto-etnográfica. Este es el espacio donde se encontró la coyuntura entre lo experimental, metodológico y pedagógico de este trabajo auto etnográfico, que se presentó por medio de entrevistas y de un apartado reflexivo en el que se concluyó las reflexiones pedagógicas que serían las directamente realizadas para el campo de la educación formal para el canto.

La herramienta de recolección de datos que se utilizó en este documento fue la entrevista semi estructurada. En estas entrevistas se tuvo en cuenta el contexto musical del entrevistado y la descripción del momento en que nuestras experiencias se cruzaron para la construcción del aprendizaje del canto.

*Las “Entrevistas semiestructuradas: presentan un grado mayor de flexibilidad que las estructuradas, debido a que parten de preguntas planeadas, que pueden ajustarse a los entrevistados. Su ventaja es la posibilidad de adaptarse a los sujetos con enormes posibilidades para motivar al interlocutor, aclarar términos, identificar ambigüedades y reducir formalismos” (Díaz Pámela, 2013).*

Para el análisis de los datos arrojados por los entrevistados se empleó una tabla de resultados constituida con las cinco categorías de análisis expuestas en el marco teórico. Aprendizaje significativo: construcción personal del conocimiento según la percepción individual, oralidad: conocimiento impartido de una persona a otra de forma oral, intersubjetividad: construcción grupal del conocimiento a partir de las subjetividades de cada individuo, conocimiento tácito: aprendizaje personal no codificado que deja la experiencia, tradición: transmisión de los elementos culturales de una generación a otra.

Cada entrevista con sus elementos particulares fue filtrada por estas categorías de análisis, donde se identificó su impacto y desarrollo para los resultados de esta investigación autoetnográfica.

## **7.1 Nereyda Mejía**

Un 29 de noviembre del año 1970 nació en Cumaral, un municipio del departamento del Meta, en un entorno familiar y sencillo, una hermosa niña en el turno número ocho de nueve hermanos a quien le dieron por nombre Nereyda.

Su infancia transcurre en la casa familiar de la calle 12 con 23, donde ni siquiera había calles pavimentadas y las casas quedaban separadas unas de otras.

En ese lugar mis abuelos educaron a su familia de 9 hijos, tres de ellos ya fallecidos. Mi madre creció como una niña feliz, al menos eso puedo ver en las fotografías que me ha mostrado siempre junto a mi tío Nolberto su hermano mayor con quien se acostumbró a jugar canicas, trompo, lazo, y los juegos que a los niños les encanta jugar.

Ella es mi madre, ahora con 50 años de edad. Una mujer sensible, pequeña de estatura, cantante, guitarrista, pianista y arpista empírica con una amplia

capacidad para escuchar y disfrutar de su familia. En su juventud la música hizo parte fundamental de su vida, fue la primera promoción de arpistas de la hoy llamada “Casa de la cultura José Bercelio Martínez”, de la cual también hice parte, en Cumaral Meta. También fue miembro del trío familiar de guitarras junto a mis abuelos.

A la edad de 22 años se casó con mi padre, un hombre de su misma edad, también músico empírico y muy creativo con los instrumentos. Al cabo de seis meses me concibieron y según me dijeron, había sido un embarazo lleno de mucha comida, cero malestares y mucha música.

Mis padres nacieron y crecieron dentro del cristianismo e hicieron parte del equipo de alabanza de la iglesia, razón por la cual nunca se desvincularon de la música. Me cuenta mi madre, que mientras estaba en su vientre me cantaba canciones de alabanza a Dios y me colocaba mucha música de Marcos Witt, Roberto Orellana y de su gran ídolo Marco Barrientos.

Mi madre, tocaba la guitarra y el piano en la iglesia, según me cuenta, la música fue un gran estímulo para mí desde el vientre porque reaccionaba a ella moviéndome muy fuerte mientras la música sonaba.

Cuando nací, no cambió en nada mi afinidad por la música, me enseñaron el himno nacional y algunas alabanzas de la iglesia, lo curioso fue, que la enseñanza era por medio del ejemplo y la imitación, haciendo lo que podía ver de sus actuaciones en el grupo de alabanza de la iglesia.

Pasaron los años, y empecé a vivir la etapa difícil de los adolescentes, en la cual todo me avergonzaba, quería hacer lo que todo el mundo hacía, evitaba todo tipo de espectáculos en los que me sintiera haciendo el ridículo “entre ellos cantar”, motivo por el cual dejé el canto aislado, a veces cantaba con mi mamá en casa haciendo el aseo y jugando a hacer segundas voces y riéndonos de nuestras desafinaciones.

En esa época, mis abuelos maternos vivían, entonces mi madre cantaba con ellos sus canciones de boleros y vales, mi madre y mi abuelo Roberto tocaban guitarras punteras y mi abuela Gilma guitarra marcante y hacían unas voces hermosísimas, por cierto, todavía conservo el último video que les grabé antes que mi abuelito partiera al cielo.

Esos momentos de mi infancia los amé, y desde ahí descubrí que me gustaba la música que cantaba mi madre con mis abuelos, así no fuera para cantarla.

Alguna vez, en una entrevista me preguntaron que ¿por qué me inclinaba por la música de cuerda y no por lo urbano o por el pop que es lo novedoso?, y ahora encuentro la respuesta. Mi primera conexión fue con la música que mi mamá y mis abuelos me presentaron y eso marcó mi vida en gran manera.

### **Mi madre desde su ventana:**

#### **¿Como fue su encuentro con la música?**

De una vez comenzó el casete a retroceder (Risas...) Mi primer encuentro con la música no fue tocando un instrumento, pero si cantando. Tenía 9 años, desde muy niña he asistido a la iglesia, allí participaba en los coros cantando las alabanzas. Luego, mi papá aprendió a tocar la guitarra, y empezó a enseñarme algunas notas musicales, así empecé con la música, primero cantando en la iglesia, después aprendiendo algo de guitarra y luego cantando con mis padres música colombiana con énfasis religioso.

#### **¿Cuándo usted cantaba en la iglesia tenía un director o profesor de música que los guiara?**

No, nadie. Todo fue empírico, producto de lo que yo escuchaba. Mas adelante, en vista que había varios que cantaban en la iglesia o por lo menos que afinábamos, el instructor que era nuestro pastor nos decía: “fulanito y zutanito” van a cantar. Yo creo que el entendía algo de pentagrama, porque tenía unos himnarios en los que estaba la letra de la canción y las notas en pentagrama. El nos indicaba la voz que teníamos que hacer cada uno.

#### **¿Cómo se llama ese pastor?**

“Felipe Góngora y todavía vive.”

#### **¿Mi abuelo ya sabía tocar guitarra?, o el aprendió cuando usted ya había nacido?**

Mi papa aprendió a tocar después de haber nacido. ¿Quién le enseñó? No sé, porque nunca nos dijo. El empezó a ver los métodos de guitarra y así aprendió, ya después comenzamos a tocar los tres, mi mamá, mi papá y yo. Yo creo que el se inspiró después de ver que a la iglesia llegaban grupos de guitarra a hacer sus presentaciones.

Ellos nos enseñaban algunos trucos y ritmos para practicar con nuestro trio familiar que hasta ahora estaba conformándose. Nos “pegábamos” a los casetes y nos aprendíamos las melodías de las canciones.... sin embargo, ahora viene a mi mente cuando mi papá estaba en su emoción de aprender a tocar guitarra y le tomó clases a un señor que vivía en Villavicencio cuando yo tenía 14 años. Fueron clases muy esporádicas. Recuerdo que el señor era barbadito y rosadito...

Volviendo al tema del trio familiar, yo tocaba el requinto, mi papá tocaba la segunda guitarra y mi mamá tocaba la guitarra acompañante”.

### **¿Mi abuela ya sabía tocar guitarra?**

Si. Mi papá le enseñó a tocar guitarra. Es mas, mi abuelo Dámaso el papá de mi madre era guitarrista. Me cuenta mi mamá que a mi abuelo Dámaso le gustaba darle serenatas a su familia tocando canciones como la cucharita, los cisnes, el camino de la vida, los guaduales, si pasas por San Gil, etc.

### **¿Cómo fueron sus ensayos en el trio?**

Teníamos dos guitarras punteras... Yo era un poco mas hábil que mi papá para las melodías, entonces yo le enseñaba a mi papá el punteo de la primera guitarra y a esa melodía yo le hacía una segunda para que sonara como en un dueto, y mi mamá nos acompañaba.

### **¿Cómo fue la experiencia musical con ese trio?**

“No, pues imagínese, fue algo muy bonito porque podíamos participar en la congregación donde no era muy usual ver una familia de artistas donde el papá, la mamá y la hija tuvieran un grupo musical. En el trio evidentemente yo cantaba por los laditos, los cantantes eran mi papá y mi mamá.

### **¿Ustedes tienen algún cd o cassette de esos ensayos?**

“Creo que si, profesionalmente no. Nosotros grabábamos en esas grabadoras grandes que eran de doble casetera, y colocábamos un casete virgen y grabábamos. De pronto su tía Liliana puede tener esos casetes”.

### **¿Cómo hacían el trabajo vocal del trío?**

Mi mamá era quien hacía la primera voz y mi papa la segunda. Mi tonalidad siempre ha sido alta, mientras que la tonalidad de mi mamá siempre fue muy bajita y las voces de ellos compaginaban muy bien. Además, yo no entendía mucho de hacer voces entonces solo los acompañaba y mientras que ellos cantaban yo tocaba contra cantos melódicos en mi guitarra.

### **¿Como comenzaste con el arpa?**

No entiendo por que me gustó el arpa. En una ocasión, cuando estábamos en la casa de la cultura de Cumaral, yo vi el arpa, y me entró un deseo profundo por aprender a tocarla. Tenía alrededor de 16 años.

Recuerdo que mi papá me dijo: “mija, para qué quiere estudiar arpa, aquí ¿quien canta esa música?, mejor aprenda bien guitarra, pregunte si hay profesor de guitarra”. Y efectivamente no había profesor de guitarra sino de arpa. El profesor se llamaba Pedro Figueredo.

En tres meses fui la primera promoción de la casa de la cultura aquí en Cumaral. Eso fue muy emocionante. En ese recital, toqué Carmentea, Caminito verde, y un Joropo. En ese joropo yo iba muy apuradita, el profesor me dijo: “creí que no ibas a poder porque ibas muy apurada...(risas), el era quien me acompañaba en el cuatro. Yo creo que los nervios me ayudaron en esa primera presentación.

### **¿Después de eso, continuaste con el arpa?**

Si claro, yo empecé a sacar canciones a oído y gracias al arpa conocí a su papá, porque casualmente era cantante de música llanera (risas...). ¿Si se da cuenta? Todo tiene un enlace, porque mi papá me decía “¿para que va a aprender a tocar ese instrumento? si aquí no hay quien cante esa música”, y yo sin saber, su papá se convertiría en el cantante de música llanera de la familia ... (risas).

### **¿Formaron un grupo musical con mi papá?**

Si, el llegaba a mi casa, cantaba y yo lo acompañaba. como el sabía tocar el cuatro, ahí nos ubicábamos. Yo tocaba arpa, el tocaba cuatro y cantaba sus canciones.



### **¿Cómo sabías que eran canciones propias de él?**

Porque ya tenía grabado un volumen, y me regaló el casete con sus canciones, las cuales yo montaba y practicaba para cuando el viniera a visitarme.

### **Evidentemente esa historia se consolidó en matrimonio, y aparezco yo como la primogénita. En el periodo del embarazo ¿Cómo estuvo la música presente?**

Como ya tenía conocimiento musical tocando instrumentos, yo hacía parte del grupo de alabanza en la iglesia. Me acuerdo que me acomodaba la guitarra como mejor podía porque cuando ya tenía el estomago tan grande no podía acomodarme bien.

El caso fue que cuando empezaban las alabanzas y yo tocaba la guitarra, usted empezaba a moverse mas de lo normal, imagino que ese sonido tan fuerte le causaba alguna reacción positiva.

Durante todo mi embarazo yo hice parte del grupo de alabanza de la iglesia. Quiere decir que la música estuvo muy presente en usted desde que estaba en mi vientre. Hacíamos tres cultos a la semana sin contar los ensayos previos para las presentaciones. Además de eso, yo le ponía música cuando me acostaba en la camita a descansar.

### **¿Por qué hacías eso?, Que tipo de música me ponías?**

Colocaba música cristiana de Marcos Witt, Marco Barrientos y otro cantante que estaba de moda era Juan Carlos Alvarado. Y de vez en cuando, le colocaba música de Oscar Medina.

A mi me gustaba ponerle música porque cuando uno de mamá tiene un bebé dentro, sabe que ellos reciben todo lo que uno les trasmite, la alegría, la paz, la tristeza, etc... Yo sabía que eso le iba a transmitir alegría y paz. Además, me gustaba ponerle música porque usted siempre que la escuchaba reaccionaba y empezaba a moverse dentro de mi vientre.

### **Cuando yo nací, ¿Descubrieron alguna habilidad musical?**

Estábamos en Bogotá en 1996, usted tenía dos años. En ese tiempo, nosotros hacíamos parte de la Iglesia Misionera de Antioquía que dirigía el pastor Carlos Moreno en el barrio La soledad. Recuerdo que en los días de ensayo yo tocaba el

piano para ensayar los cánticos que usualmente eran los que yo le ponía desde que estaba en el vientre.

Un día yo la escuché tararear a media lengua la melodía de la canción que yo estaba cantando, ante tal sorpresa quise corroborarlo y la llamé a usted para que cantáramos la canción “Tu fidelidad es grande”, hice “Do” en el piano y le dije, “mamita cante” y usted entró a cantar sin yo guiarla; cantamos en “Do” y como vi que le quedaba un poco bajita la nota, le subí el tono a “Re” cuando yo le subí el tono a “Re” usted subió la voz solita cantando en ese tono.

Viendo eso, yo le dije a su papá: “papi, la niña tiene el talento de cantar” escúchela. De esa forma nos dimos cuenta que tenía talento musical.

### **Después de ese descubrimiento, ¿que hicieron?**

Nosotros le enseñamos lo que podíamos, las canciones fueron muy importantes para enseñarle a hablar y a pronunciar mejor las palabras. Un día quisimos meterla a la Filarmónica, pero cuando llamamos para averiguar, nos dijeron que usted ya estaba muy grande para ingresar.

Nos dio mucha tristeza porque sabíamos que tenía mucho talento para estar ahí. Entonces optamos por enseñarle lo que nosotros sabíamos, hasta que usted en su adolescencia tomó la decisión de continuar por el camino de la música y ahora está donde está.

### **Reflexión:**

Mi madre fue un pilar fundamental dentro de mi formación prenatal, ya que, antecedida de la información musical desde mis abuelos, pude experimentar un acercamiento fundamental con la música. Además, siempre fue mi apoyo y mi ejemplo de voz femenina en casa con quien pude aprender algunos detalles de la voz mientras estábamos en los ensayos en casa.

El ambiente de desarrollo sensorial prenatal fue un vehículo de suma importancia para mi acercamiento al ambiente musical, estimulando factores auditivos y sensoriales que reflejaron años después.

## APLICACIÓN DE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

Intersubjetividad	Tradicición	Conocimiento tácito	Oralidad	Aprendizaje significativo
Esta categoría de análisis se presentó cuando cantábamos en casa y compartíamos nuestras experiencias personales en el canto y aprendíamos la una de la otra.	La cultura musical que a mi madre se le heredó de mis abuelos, y que a su vez me fue heredada.	El aprendizaje que me quedó de los encuentros de práctica musical con mi madre.	El concepto musical impartido por mi madre y por mi en nuestros encuentros musicales, que aunque empíricos eran valiosos visto desde la experiencia vivida.	La construcción propia del criterio musical según lo aprendido en los encuentros musicales con mi madre y su conocimiento de la música colombiana construido desde su infancia.

### 7.2 Alirio Vega

Un hombre trabajador desde su infancia. Nació un 30 de mayo del año 1970 en un pueblito muy hermoso llamado Sabanalarga ubicado en el departamento de Casanare, su hogar fue una finca, en la vereda Caño barroso muy lejos del pueblo. Es el penúltimo de 7 hermanos, sus padres Baudilio Vega y Emma Buitrago decidieron llamarlo Héctor Alirio, Yo lo recuerdo con mucho respeto, admiración y como el vivo ejemplo del hombre trabajador que saca adelante a su familia con la fuerza de su vigor y las ganas de vivir unido a su familia pase lo que pase. También lo recuerdo como el precursor de mi carrera en el canto.

Mi papá también viene de familia de músicos. Un campesino sencillo, trabajador y lleno de sueños, fabricaba sus instrumentos artesanales con latas, puntillas y nailon.

Tenía su grupo musical con mis tíos Gonzalo, Alfonso, Brisel y Yimer. Ellos hacían sus presentaciones en la iglesia y ensayaban en la finca las canciones el y mi tío Brisel componían.

Mi padre continuó con su sueño de la música y grabó un casete llamado “Soy un llanero feliz”, un trabajo musical llanero con el que crecí en mis primeros años de

la infancia. A veces mi papá tocaba el cuatro, a veces el arpa, cantaba y contrapunteaba, en otras palabras, “le hacía” a lo que fuera.

Cuando nací, al haberme descubierto el talento musical junto con mi madre, decidió volverse insistente para que me decidiera por el arte de la música.

Cuando yo estaba pequeña mi padre disfrutó mucho la etapa de cantar y tocar instrumentos, mi padre toca guitarra, cuatro, arpa y su plan favorito era sentarse en un sillón a tocar sus instrumentos y a darnos una serenata casi todas las tardes.

Cuando fui creciendo e inicié mi momento de la adolescencia, no quería cantar ni hacer ningún tipo de espectáculo que me pusiera en “ridículo”, a pesar que sabía que la voz no me sonaba mal y que tenía el apoyo y la aprobación de mis padres, los cuales especialmente mi papá desde su insistencia, me aventaba en las reuniones sociales a cantarle a un público, haciéndome sentir muy apenada y un poco disgustada por hacerme cantar.

El proceso de negación ante una posibilidad de vida artística fue bastante largo, en esa etapa aparecieron muchas personas de las cuales hablaré mas adelante, esas personas aportaron elementos significativos para llegar a la aceptación de la música en mi vida.

El hecho fue que después de llegar a este punto que articula los eventos mas importantes mi vida, pude empezar a descubrir por cuenta propia desde la exploración y la ingenuidad, habilidades auditivas y vocales, este proceso me acercó hacia la posibilidad de volverme cantante algún día.

Mi padre estuvo siempre presente durante mi proceso de negación, de reconciliación con la música y en el momento mas importante que fue la decisión de hacer la música parte de mi vida.

Después de aceptar la música, mi padre aparece nuevamente para invitarme a cantar recibiendo sus indicaciones para el canto. En sus palabras puedo rescatar “suelte la voz”, “no cante con la voz metida” “suba el tono” escuche el ritmo del cuatro” “cante fuerte” “así no es la letra” “escuche la música, espere que cambie la nota, etc.

Durante ese entrenamiento de aproximadamente 3 años comenzó mi sueño de los festivales y empezamos a prepararnos para luego presentarme a las competencias. Esa experiencia fue inolvidable porque vi niños como yo y hasta mas pequeños tocando instrumentos, cantando y bailando, eso fue muy motivador para mi.

En el primer festival que me presenté fue: “semillas de oro” un festival infantil departamental en el que obtuve primer lugar cantando un pasaje llamado “Que bonita es la llanura” y eso me llenó de mas ganas de continuar en ese camino. Mi padre, por su lado estaba muy contento y presto para darme todo su apoyo desde la preparación en los ensayos como estar pendiente de mi atuendo y de que hiciera el respectivo calentamiento vocal antes de mi actuación.

Después del paso por varios festivales infantiles como: Semillas de oro en Villavicencio Meta, Samán de oro en Restrepo Meta, Galán de oro en Cumaral Meta, Guayupe de oro en Fuente de oro Meta, mi padre quiso grabar un disco conmigo.

La preparación de ese sueño duró aproximadamente 1 año ya que mi padre retomó la composición de las letras y el ensayo de las mismas. El disco tiene nombre de EL LLANO ES UN PARAISO. Contiene 6 pasajes y 6 golpes entre seis por derecho, pajarillo, kirpa, y San Rafael. Este disco lo grabamos cuando tenía apenas 14 años de edad, en la ciudad de Villavicencio.

Un aspecto curioso de esta grabación fue la experiencia de escuchar mi voz grabada, nunca lo había experimentado en mi vida. El hecho de escucharme desde afuera como si fuera público, me llenó de muchas preguntas y me mostró características vocales de las que no era consiente, unas buenas y unas malas que debía corregir.

Sin duda alguna, fue algo muy enriquecedor, pero también muy estresante porque nunca había estado en un estudio de grabación y que la inexperiencia me hacía cometer muchos errores. Pero a pesar de todo, considero que este trabajo discográfico siempre será un recuerdo hermoso y significativo para mi vida porque marcó mi estreno oficial con la carrera de la música en especial con el canto, el instrumento que nunca imaginé interpretar.

## **Mi papá desde su ventana.**

### **Cuéntame de tu vida**

Bueno, yo me llamo Alirio Vega, nací el 30 de mayo de 1970 en el Casanare mas específicamente en el municipio de Sabanalarga. Nací en una finca, no nací en cuna de oro. Éramos siete hermanos, yo soy el penúltimo de mi familia. Crecí en el campo, nuestra finca quedaba en la vereda Caño Barroso a tres horas larguitas del pueblo caminando.

### **¿Cómo llegó la música a tu familia?**

Por parte de mi papá nada, por parte de mi mamá sí, porque mis tíos por parte de mi mamá fabricaban instrumentos. Mi tío florentino Buitrago que todavía vive le hizo un arpa a mi hermano Gonzalo, todo el derredor de lata de zinc y la tapa en madera. ¡imagínese como sonaba eso!.

Formamos un cuatro de una guitarra, le quitamos las cuerdas y las adaptamos al sonido del cuatro, las maracas las hicimos de los calabazos o de los taparos y por dentro le colocamos la “rigua” que se daba en la finca.

Entonces, organizamos el conjunto del cual yo era el vocalista, mi hermano Gonzalo tocaba el arpa, Alfonso mi otro hermano el cuatro y Yimer mi hermano menor tocaba las maracas.

### **¿Cómo fue que empezaste a componer tus canciones?**

Cuando aprendí a leer me entró la curiosidad por empezar a escribir las canciones para cantarlas con el grupo. Comencé a leer mucho libro de poesía me gustaba mucho el estilo de Eduardo Silva el poeta “Plumalarga”, venezolano que todavía vive.

En ese tiempo, nosotros escuchábamos a muchos cantantes cristianos porque allá si a caso, uno compraba los casetes para escucharlos en una grabadora con pilas Varta que comprábamos cuando íbamos al pueblo, y las guardábamos como un tesoro porque después que se nos acabaran, tocaba esperar el día de viajar nuevamente al pueblo.

Escuchábamos las canciones de Alfonso niño “El alcaraván sabanero” un cantante muy reconocido, Ilanero Nato. Nadie nos decía nada, porque no había quien nos

instruyera en la música, todo fue absolutamente empírico. Yo me aprendía sus canciones y las montábamos con el grupo, pero me incliné mas por las canciones cristianas, bueno, gracias a ellos comencé a tener ejemplos musicales para empezar mis composiciones.

### **Y, ¿que mas pasó con el grupo llanero?**

Nosotros fuimos el primer conjunto de música llanera cristiana por los llanos orientales, en aquel tiempo no había mas. Éramos los hermanos Vega, y nuestro grupo se llamaba “Cristo, Botalón y Soga”. Hicimos un trabajo discográfico que se llamó “El día mas hermoso” en Bogotá, no recuerdo como se llamaba el estudio.

Grabamos en cinta, la que se ponía en un carretel, yo le preguntaba al ingeniero que si no se embolataba por ahí un pedazo de joropo porque si alguien se equivocaba teníamos todos que repetir la canción completa y el ingeniero tenía que cortar la cinta. (risas...) en ese tiempo no había la tecnología que hay ahora, nos tocaba grabar y como dijo el fotógrafo: “como quedó, quedó”.

Sacamos dinero prestado para esa grabación, yo me subía en los buses en ese tiempo la Macarena y Sugamuxi, el recorrido era de mi pueblo a Villanueva y de Villanueva a mi pueblo Sabanalarga, de vez en cuando hacía paradas en los pueblos intermedios y vendía la música, la maleta fina en que la llevaba era en una bolsa plástica azul donde se echa el arroz de la tienda.

El caso fue que cuando iba en los buses, yo ofrecía mis casetes y pedía permiso al conductor para que me dejara poner la música del grupo llanero “Cristo botalón y sogá” y la gente me compraba los cassetes. De esa manera pagamos la grabación.

### **¿Todavía conservas el disco que grabaste con tus hermanos?**

Sí, todavía lo tengo. No se donde, pero lo tengo.

### **¿Cómo conociste a mi mamá?**

Espere que estoy a punto de llegar ahí, en esas correrías, fuimos a Villanueva a una campaña cristiana, allí conocí a su mamá. Ella tenía una hermana mayor, Miriam, que en paz descansa, viviendo en Villanueva Casanare, Miriam siempre fue una mujer hospedadora y muy amable y ella nos ofreció su casa para que nos

quedáramos allí esa noche. En ese lugar fue donde empezamos una amistad con su mamá y luego de ello, inició el plan de conquista para luego consolidarlo en matrimonio.

En el tiempo de noviazgo yo me fui a estudiar en un instituto cristiano en Vianí Cundinamarca y en mi tiempo de vacaciones me iba hasta Bogotá a fabricar instrumentos donde unos amigos que tenían un taller de ebanistería en el barrio Olaya Herrera.

En ese tiempo ya tenía un poco más de experiencia con las letras porque había leído más, y quise hacer otro disco el cual llamé “Soy un llanero feliz” que es el nombre de la canción central... la que dice: “soy un llanero pero diferente a otros, tengo seguro mi tiquete de ir al cielo, pues yo no vivo de parrandas en parrandas, soy un cristiano, y predico el evangelio”... En ese disco su mamá participó como cantante en una canción que dediqué a mi madre Emma Buitrago.

Cuando me devolví para el llano, su mamá y yo ensayábamos las canciones porque ella había aprendido a tocar arpa, ella tenía un conjunto con sus abuelos, el objetivo no era dañarles el grupo, pero nos casamos, hicimos un dueto con su mamá y aseguramos su existencia (risas...)

**Bueno, llegamos al momento donde yo aparezco en sus vidas, cuénteme como fue la relación entre la música y yo.**

Usted tenía dos añitos con su media lengua cantaba las canciones de la iglesia cuando su mamá estaba en los ensayos de la alabanza, ahí fue donde nos dimos cuenta que cantaba en la nota y que tenía oído para la música. Quisimos meterla a la filarmónica, cuando llamé para matricularla me dijeron que no, porque ya estaba muy grande para ingresar.

Regresamos de nuevo a los llanos orientales, usted ya hablaba bien y preservaba el oído musical. Yo la promocionaba en cualquier evento, fiesta de cumpleaños, matrimonio etc. yo decía “cuantos quieren escuchar cantar a mi hija, ella canta bonito” y a usted no le gustaba que yo hiciera eso, pero yo estaba contento que usted cantara y que la gente la escuchara.

Aunque ese tiempo en que la hacía cantar en contra de su voluntad duró mucho, llegó el momento en que usted me dijo que si quería cantar. Eso me dio mucha felicidad.



## **¿Cómo fue ese proceso de entrenamiento?**

El motivo oficial para empezar nuestro entrenamiento fue la grabación del primer volumen que se llamó “El llano es un paraíso” ese disco lo grabamos cerca de Villavicencio en el estudio de Ramiro Cardona, ahí fue cuando comenzamos a forjar en usted una cantante profesional.

Recuerdo que usted llegaba donde yo estaba componiendo las canciones para el disco, lo cierto es que a mi no me gusta que me interrumpen cuando estoy componiendo, usted con esas ganas de mirar y de ayudarme empezaba a improvisar versos que verdaderamente eran “espantosos”, a mi me daba mucha risa y yo le explicaba por que no podía tener en cuenta sus ideas, que la música debía tener una estructura en el verso y en la melodía, y que esta melodía debía tener sentido, que las melodías solas también cuentan una historia. Finalmente, yo le decía que esperara que yo terminara las canciones y que luego se las mostraba.

Los momentos de los ensayos antes de grabar el disco fueron de trabajo muy duro, porque en medio de regaños y de llamadas de atención yo le insistía en los aspectos fundamentales de un cantante, por ejemplo: que abriera la boca para cantar, porque el llanero no vocaliza bien, ese es uno de los problemas de los cantantes llaneros. Yo no quería eso para usted. Para pegar el “tañío” del joropo no podía cantar con la boca cerrada.

Dentro de los ensayos le explicaba la métrica, los instrumentos no pueden ir por un lado y usted por otro lado, el fraseo de la voz debe ir al tiempo con la música, y mas en los joropos que al ser tan rápidos exigen mucha resistencia y el cantante tiende a quedarse de la cuerda. Esa habilidad yo se la enseñé.

La entonación fue otro tema que tuvimos que practicar, no porque fuera desafinada sino porque la voz se le escuchaba forzada en los tonos altos, entonces practicábamos, practicábamos y practicábamos hasta que adquiriera habilidad los tonos agudos.

## **¿Que pasó después de grabar el disco?**

Continuamos con el trabajo vocal, pero ahora con un material en físico que podíamos vender para poder ayudarnos económicamente. Yo le conseguía los conciertos y le abría las puertas para que la conocieran en todo lado. Continuamos con los festivales, yo siempre la acompañaba, nunca la dejaba sola. En el ámbito

cristiano participamos hasta que la vetaron porque llevábamos ganando muchos años seguidos.

A veces íbamos los tres a participar, su mamá, usted y yo. Todos en modalidad vocal, yo participaba en declamación y usted y su mamá en voz femenina.

También la acompañábamos en los festivales folclóricos donde se tenía que enfrentar con las venezolanas experimentadas en el ámbito festivalero y nos iba bien, como a veces no tanto. El último festival y más reciente en el que la acompañamos igual que siempre, fue cuando ganó el Torneo Internacional del Joropo en Villavicencio Meta en el año 2018.

Lo importante fue que siempre aprendíamos y estábamos juntos y unidos como familia.

Se me estaba olvidando algo muy importante, la grabación del siguiente disco.

### **¿que tienes que decir al respecto?**

Que vendimos la moto que teníamos como medio de transporte para irnos hasta Venezuela a grabar ese trabajo discográfico al que llamamos "Creo"

La preparación para grabar el disco fue mucho más fácil porque ya habíamos recorrido las escuelas de los concursos y lógicamente teníamos preparación previa para esas competencias, prácticamente el proceso fue en el mismo orden del disco anterior. Primero compuse las obras en las que usted ya podía darme ideas un poco más aterrizadas en cuanto a la composición de las obras, luego el entrenamiento vocal de montaje, yo con mi cuatro y usted con su voz en la sala de la casa, luego vendimos la moto y con eso viajamos, pagamos la grabación y nos devolvimos.

En medio de todas esas correrías la animábamos a seguir con la música fuera cual fuera el resultado de los festivales, entre más pasaba el tiempo, estábamos mejor preparados y usted cada vez más lista para los enfrentamientos con las colombianas y venezolanas en los concursos de música recia y estilizada.

### **¿Que piensas de toda esta historia?**

Todo eso fue un gran incentivo para usted y para nosotros hasta el punto de animarla para que estudiara música a nivel profesional. Nosotros como padres nos sentimos muy orgullosos por ese trabajo musical que hemos venido viendo. Ahora

que está comprometida en este ámbito de la música andina, nos da mucha alegría a su mamá y a mí.

Primero la gratitud a Dios por ese talento que le dio y también al esfuerzo de su mamá y mío en querer que salga adelante en esta carrera musical.

Así fue la historia del pasado y mi versión del presente marcando para el futuro. Muchas gracias.

### **Reflexión:**

Mi padre fue un pilar fundamental en el aprendizaje del canto y de la composición. Desde su estilo y su creatividad pude tener un acercamiento significativo a la música. Estos dos elementos son invaluable para la consolidación de una metodología para el aprendizaje del canto.

Por un lado, tener un referente es fundamental y, por otro lado, el proceso de traducción de ese referente por medio de la auto enseñanza creativa como complemento, es el soporte metodológico para un aprendizaje efectivo del canto.

<b>APLICACIÓN DE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS</b>				
<b>Intersubjetividad</b>	<b>Tradición</b>	<b>Conocimiento tácito</b>	<b>Oralidad</b>	<b>Aprendizaje significativo</b>
La construcción del saber musical a partir de los conocimientos compartidos en los ensayos de música, específicamente en los espacios de preparación para las competencias a nivel profesional.	Transmisión de los conocimientos de mi padre hacia mi, acerca de la cultura llanera reflejada en la música.	El valioso aprendizaje que me dejó la experiencia vivida con mi padre y la música. Este aprendizaje se vió reflejado en los reconocimientos y trofeos en la primera parte de mi carrera artística.	Saber impartido por parte de mi padre hacia mi, acerca de las costumbres llaneras y de la forma de expresarlo por medio de la música.	La base en la que se construyó todo mi conocimiento musical el cual se forjó desde las experiencias de vida, encuentros, festivales, ensayos con mi padre de mentor.

### **7.3 Liliana Mejía**

La hija menor de la familia de mis abuelos maternos, por cierto, con un valor especial para mi infancia y adolescencia porque es de las personas de mi familia de quien tengo mas recuerdos. Quizá debió ser porque ella ha permanecido en Cumaral toda su vida.

Con mi familia tuvimos muchas estaciones, es decir, muchos pueblos donde vivimos. Me cuentan mis padres que después de casarse vivimos en Yopal, luego en Bogotá, y regresaron nuevamente a Cumaral cuando yo tenía aproximadamente 8 años.

Ya ubicados cronológicamente, les presentaré a mi tía Liliana. Una mujer muy sencilla, muy hermosa, de tez blanca con un parecido muy marcado a mi abuela. Siempre muy sonriente y con un corazón muy amplio para ayudar a las personas. Así yo puedo describir a esta mujer que sin duda tiene un papel muy importante en mi vida. Músico empírico en el piano y el canto. ¿Cómo aprendió? No lo sé; imagino que viendo a mi madre en sus ensayos con mis abuelos. Sería una gran idea preguntarle como aprendió a desenvolverse en la música.

Durante el tiempo en el que me rehusé a cantar, en el proceso de negación del que hablé anteriormente aparece Liliana con un elemento importante para mi formación musical. Ella me presenta el piano; instrumento que ha sido de vital importancia en mi vida porque ahora que lo pienso, desarrolló en mí habilidades auditivas armónicas y melódicas que me facilitaron la comprensión musical armónica y melódica de la música.

El piano fue el puente que conectó la negación con la aceptación de la música en mi vida, ya que al no tener que cantar, algo que me daba mucha vergüenza, me permitía acercarme a la música desde otro ángulo.

Yo sentí mucha afinidad con este instrumento y aunque mi tía Liliana no era pianista profesional, me enseñó lo que ella sabía: escalas, digitación, acordes y progresiones, un reto bastante grande para mi proceso de iniciación.

Mi tía, era quien tocaba el piano en la iglesia, yo solía verla todos los domingos y me gustaba como tocaba y como sonaba el instrumento, las prácticas o clases

eran en su casa, en un conjunto cerrado en el barrio Macapay donde para llegar tenía que caminar 20 minutos por una calle destapada o llegar en bicicleta mas rápido pero llena de tierra.

Las clases eran una vez por semana, donde me enseñó la facilidad de entender el piano visualmente, las notas musicales, la numeración de los dedos, la digitación de las escalas según el dedo y la disociación de melodía y acompañamiento.

Mi tía sabía que yo cantaba, pero también sabía que no me gustaba y me dijo algo muy importante: “El piano es un instrumento hermoso pero muy común y fácil de adquirir, pero la voz es un instrumento único, tu decides si quieres ser pianista o cantante, pero ¿por que no, las dos?” Ese fue un momento vital porque empecé a sacar mis primeras notas vocales acompañadas por mi misma en el piano.

El entrenamiento fue difícil, ya que mi habilidad con el canto iba mas rápido que mi habilidad motora y mi paciencia no ha sido muy abundante. Ella practicaba conmigo enseñándome los acordes, las pausas, los tiempos, los cambios de acorde y así empecé a entender la armonía auditivamente y los acordes en función de las notas de una melodía cantada. Después de haber adquirido mas habilidad en mis manos logré articular mi voz cantando una canción.

Un día, llegué a clase y mi tía me dijo que íbamos a aprender una canción nueva, yo estaba esperando que me dijera cuales eran los acordes como de costumbre, cuando me sorprende con esta frase “la tonalidad es Re mayor, alcánceme”, ella empezó a cantar y yo intentaba “pescar” los acordes.

Terminó la canción y como no me fue tan bien, me dijo: “es importante que adquieras esa habilidad” y practicamos toda la hora con la misma canción una y otra vez hasta que pude tocar todos los acordes de la canción. Ella desde su conocimiento me corregía y animaba a cantar las canciones con acompañamiento. Ese fue el momento cuando acepté mi voz y tomé la decisión de cantar y de aceptar que mi papá me enseñara canto.

## **Mi tía Liliana desde su ventana.**

### **Cuénteme de su vida**

Hola buenas tardes, mi nombre es Liliana Mejía, soy la menor de una familia numerosa. Yo nací en el año 1978, tengo 42 años. Casi toda mi vida ha transcurrido en Cumaral, la ciudad cordial del Meta, aquí nací, viví mi infancia y mi juventud, me casé y tengo mi familia la cual se compone de 5 personas: Mi esposo Alexander, mis hijos Mateo, Susan Jhon Fredy y yo.

### **¿Cuándo naciste, la música estaba vigente en tu casa?**

Traemos la música en la sangre por que mis padres tocaban la guitarra, y viendo toda la familia, muchos se dedican a la música. Mis padres casi todos los días se les veía ensayando, mi madre con la guitarra marcante, mi padre y mi hermana Nereyda con dos guitarras punteras. Yo aprendí a tocar las maraquitas en ese trio y yo los acompañaba a las serenatas.

Yo crecí en un ambiente musical, en la iglesia acostumbraban a traer grupos juveniles que tocaban muy bonito, estuve rodeada de tríos, duetos y además en casa se escuchaba música de guitarra todo el tiempo.

### **¿Cual era la música que se escuchaba constantemente en casa?**

Era música colombiana, los pasillos y bambucos estaban muy de moda en ese tiempo, no recuerdo los nombres de los autores de esas canciones que eran muy famosas, pero si recuerdo los duetos cristianos reconocidos, el que mas se escuchaba en mi casa era el dueto de “los voceros de cristo”. En mi familia se escuchaba muchísimo la música de cuerda.

### **¿Cuando se sintió identificada con la música para hacer parte de ella?**

Yo tenia 10 años cuando Juan Carrión un músico de la iglesia Alianza Cristiana dijo “se abre convocatoria de música para quienes quieran aprender” había conmigo muchos niños y adolescentes en ese grupo queriendo aprender.

Fue esa la primera vez que tuve acercamiento con un instrumento en el que aprendí a hacer mis primeros acordes. Luego, me encontré un libro de guitarra y reforcé mis conocimientos aprendiendo nuevas notas y tocando nuevas canciones.

Yo mostraba lo que había aprendido en la guitarra en los campamentos juveniles de la iglesia, cuando hacíamos fogatas y salidas de amigos, yo sacaba mi guitarrita y cantaba las canciones que había practicado durante todo el año. No me especialicé porque no se pudo... pero así fue mi inicio.

### **¿Como funcionaba eso de las serenatas familiares?**

No era un negocio, las serenatas antiguamente se daban por amistad o por cariño. En varias ocasiones mis padres nos decían a Nereyda y a mi “vamos a darle serenata al nuevo alcalde” y ensayábamos e íbamos a darle la serenata, solo por amistad. O de repente una persona estaba de cumpleaños y nosotros íbamos a darle serenata. O de pronto llevábamos especiales musicales en la iglesia para los hermanos.

### **¿Cual era el repertorio de las serenatas?**

Nosotros cantábamos “Escogido fui de Dios, la poderosa mano del señor, el camino de la vida, si pasas por San Gil, cuando había un entierro se cantaba las campanas suenan tristes, los trigales, uff bueno, había muchas canciones muy bonitas que teníamos dentro del repertorio de nuestras serenatas.

### **¿Aprendiste otro instrumento diferente a la guitarra?**

Si. Teclado

### **¿Como fue ese proceso con el teclado?**

El tiempo cambió, la iglesia se modernizó y vinieron mas instrumentos. Antes se usaba la cantada a capela con un libro de canciones o un himnario y de pronto alguien tocaba una guitarra. A medida que pasa el tiempo las iglesias se modernizan y empiezan a pensar en el teclado, luego en la batería, luego una guitarra eléctrica, todos fuimos parte del cambio del mundo.

En la iglesia compraron una organeta, para ese entonces estaba cerca de cumplir mis 15 años y ilusioné tanto con el teclado que mi hermana Miriam me regaló una organeta Casio, no era tan grande, mas o menos de 4 octavas. Yo empecé a “chuzar” y a molestar con el teclado sacando melodías como los pollitos, feliz cumpleaños.

Yo quería continuar con el piano, empecé a indagar al respecto, me dijeron que en Villavicencio había un profesor excelente, me contacté con él, su nombre es Arlington Buitrago es un muy buen maestro de piano.

La primera dificultad para aprender fue que debía ir hasta Villavicencio y pagar las clases, y para mí era difícil por la parte económica, sin embargo, yo me las ingeniaba, ahorra o mi papa me daba dinero para ir hasta Villavicencio a recibir mis clases una vez por semana.

### **¿Usted se acuerda cómo el maestro Arlington le enseñó?**

Bueno, lo primero que el maestro me enseñó fue habilidad, el movimiento de los dedos sobre la escala en todo el teclado mencionando cada tecla y tratando de entonarla hacia adelante y hacia atrás, cuando ya lo tenía con una mano me dijo que lo intentara con las manos juntas, igualmente hacia adelante y hacia atrás.

Uno siempre comete el error de digitar mal, el maestro me corregía mucho la digitación para tocar en la escala, eso fue muy difícil para mí porque cuando empecé sola colocaba los dedos a mi parecer, entonces volver a acostumbrarme fue muy difícil.

Luego me enseñó a conocer el teclado, bemoles, sostenidos y escalas. El maestro me decía “Yo no le voy a enseñar ninguna canción si usted no se sabe las escalas”. Aprendí la escala de “Do” con una fórmula matemática “1+1+1/2...” y luego me dejó la tarea de sacar todas las escalas con esa fórmula matemática. Tuve algunos errores porque confundía los bemoles y los sostenidos.

Luego, me dio la fórmula para aprender las escalas menores, me las memoricé, y llegaba a mi clase siempre muy preparada. Tenía que hacerlo porque el maestro era muy exigente y de vez en cuando me hacía evaluaciones.

Más adelante me puso canciones para que identificara la tonalidad y para que la tocara en todas las tonalidades.

### **¿A partir de ahí su trabajo fue autónomo?**

No, el maestro estuvo conmigo un año, y cuando ya dominaba todas las escalas él siguió su proyecto de vida y tuvo que irse de Villavicencio y nos tuvimos que separar. Intenté seguir mi proceso con otros profesores, pero no pude acomodarme a esa nueva forma de enseñanza y también emprendí mi proyecto de vida familiar y dejé de lado lo que venía realizando.



Pero la habilidad del oído musical no se me olvidó y siempre estuve practicando hasta donde pude aprender, pero, aunque hubo mucho deseo no me pude especializar con el piano. Yo sacaba las canciones que estaban de moda para los canticos de la iglesia y ese ejercicio me ayudó mucho a desarrollar esa habilidad.

**¿Yo te recuerdo tocando las alabanzas en la iglesia junto a mi madre lo recuerdas?**

Si yo también la recuerdo a usted en los ensayos de alabanza cuando su mamá y yo nos reuníamos para organizar las canciones, y usted empezaba a tocar el piano intentando sacar las melodías de las canciones que íbamos a tocar el siguiente domingo. Y ahí fue donde yo me di cuenta que tenía mucho talento para tocar.

Yo le dije a Nereyda, ¿usted sabía que Lizeth tiene talento para tocar piano? Porque saca las melodías muy rápido. Y Nereyda me respondió: Yo sé que ella tiene talento para la música, pero no sabía que tenía habilidad en el piano. Y yo le dije, ella tiene que aprender... Yo le voy a enseñar lo que sé, no soy muy experta, pero le puede servir mucho. Y ahí fue cuando comenzamos las clases una vez por semana en mi casa y luego de muy poco tiempo el alumno superó al maestro.

**Hablemos un poco de los detalles de la enseñanza en esas clases. Recuerdas la forma como me enseñaste?**

Yo comencé a enseñarle exactamente como me enseñaron a mí, con cuaderno en mano le dije desde lo primero hasta lo último, así tal como me enseñó mi maestro.

Primero conocer las notas musicales, yo sentía que era como ilógico cuando el profesor me enseñaba eso, pero prácticamente me obligó a aprendérmelas y así mismo la obligué a usted (risas....), luego, le enseñé a cantar a las notas hacia adelante y hacia atrás digitando el piano con los dedos correctos en la escala de Do, cuando ya tuvo esa habilidad le dije que lo intentara manos juntas en las cinco octavas del piano hacia adelante y hacia atrás con los dedos correctos.

Después de eso, le enseñé a conocer el teclado, blancas y negras, sostenidos y bemoles y luego le enseñé las escalas con la fórmula matemática que mi maestro me había enseñado.

Luego vinieron las canciones, le reprochaba mucho la posición de los dedos porque se me estaba acostumbrando a ponerlos mal, y eso era porque con esas manos tan chiquitas que tiene no le alcanzaban para hacer toda la octava (risas...), entonces yo le decía que pusiera solo un dedito, porque no alcanzaba realmente.

Como yo no se leer partitura yo imprimía las canciones y le colocaba el nombre del acorde encima del texto de la canción para que pudiera reconocer los cambios y los tiempos de los acordes. Luego después de tanta practica usted fue afinando el oído hasta el punto de no necesitar el nombre de los acordes encima de la letra, yo me acuerdo muy bien de eso. Así fue mi forma de enseñanza.

Eso es lo que mas recuerdo Lizeth.

### **Yo como asumía ese conocimiento**

Súper Lizeth, muy fácil, de verdad siento que llegaba muy rápido ese conocimiento a usted, además aprovechaba para decirle que cantara y que se acompañara y que buscara la tonalidad que se acomodara a su voz y ahí fue cuando usted comenzó a cantar. Ensayábamos, de repente resultábamos cantando las dos, fueron momentos muy bonitos.

### **Reflexión**

“La única pedagogía posible es estimular la curiosidad del educando” *Bernabé tierno* (2017). Por medio de esta frase puedo rescatar una estrategia fundamental para el conocimiento.

El uso de una pedagogía basada en el asombro y el deseo de conocimiento resulta ser un punto de conexión importante entre el maestro y su estudiante.

En mi experiencia, la pasión y admiración por aprender a tocar un instrumento fue el “gancho” que mi tía utilizó como estímulo para sembrar en mí un nuevo conocimiento musical.

Como maestros debemos pensar nuestras clases desde la pedagogía por la curiosidad, dejar que el estudiante descubra por si mismo. El hecho de crear y aprovechar metodologías que aporten a esos “descubrimientos” se convierte en la habilidad del docente para aprender a leer el estudiante y descubrir el “cómo aprende”.

Quizá para nosotros ese “descubrimiento” no sea algo nuevo, pero lo realmente valioso es la seguridad de que ese descubrimiento llegó a ellos por medio procedimientos metodológicos, psicológicos y pragmáticos que estimulan su capacidad de reflexión y de pensamiento crítico.

<b>APLICACIÓN DE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS</b>				
<b>Intersubjetividad</b>	<b>Tradicición</b>	<b>Conocimiento tácito</b>	<b>Oralidad</b>	<b>Aprendizaje significativo</b>
El saber construido entre Liliana y yo despues de haber adquirido habilidad musical en el piano en nuestros ensayos.	En este caso, no habria contexto de tradición.	La base musical que brinda la ejecución de un instrumento armónico fue fundamental para la apropiación de los conceptos musicales en la universidad, y para el estudio personal de canto antes de entrar a ella.	La transmision del saber que me compratió de forma oral sobre el piano.	El aprendizaje de un instrumento armónico es indispensable para la práctica de un cantante, por lo cual considero que este aprendizaje fue fundamental para mi carrera musical.

#### **7.4 Roberto Mejía y Gilma González**

Siempre los he recordado como unos padres. Mi abuela Gilma, siempre con su elegante porte, en mi opinión la mujer de edad mas bonita de su barrio, una mujer alta, de cabello negro abundante y ondulado, sonriente, amorosa y muy dedicada a su hogar. Por otro lado, mi abuelo Roberto, un hombre no tan alto, sonriente, pasivo, negado a verse las canas, por cierto, muy vanidoso y muy trabajador.

Ellos eran músicos empíricos, como ya saben por las historias anteriores ellos amaban la música y dejaron esa herencia a toda mi familia. Tuve la gran oportunidad de escucharlos tocar, y cantar a dueto con sus guitarras las canciones de los voceros de Cristo, por cierto, unos años antes de que fallecieran tuve la oportunidad de llegar a su casa y encontrarlos con mi madre ensayando y recordando viejos tiempos. Ese video lo guardo como un tesoro.

La motivación que tenían, era tocar en la iglesia Alianza Cristiana en el municipio de Cumaral Meta. Mi madre me cuenta que cuando ella era soltera, hacía parte de esa agrupación musical y familiar. Ella tocaba guitarra requinto junto con mi abuelo, y mi abuela guitarra marcante.

En mi inicio con la música llanera, mi abuelo me decía que por qué no cantaba música de cuerda, como bambucos, o pasillos, en ese momento de mi vida no estaba enfocada al aprendizaje de esa música, estaba concentrada cien por ciento a mi preparación como cantante llanera. Nunca pensé que en un futuro esa música sería una etapa bonita, valiosa y grandiosa de mi carrera musical.

¿Que puedo decir de lo aprendido por mis abuelos? Simple, pude acostumbrar mi oído a escuchar canciones a dueto y trio vocal. Todos esos años de estar escuchándolos cantar sembraron en mí sonoridades vocales e instrumentales que, aunque no era consiente de ellas, me facilitaron entender la música mas adelante.

Me hubiera gustado, que mi abuelo antes de morir me hubiera visto en mis mejores momentos cantando música Andina colombiana; hubiera sido muy feliz. Después que mi abuelo murió, mi abuela no volvió a cantar ni a coger su guitarra, y a los 3 años murió.

### **Reflexión:**

No pude hacerles una entrevista, me hubiera encantado saber su versión de esta historia musical. Seguramente me hubieran dado datos valiosos tanto sentimentales como muy pedagógicos para este trabajo.

Lo que quiero rescatar de esta historia es el aprendizaje sub consiente. En un articulo de Laura Cervantes que titula “El proceso de aprendizaje y los tipos de mente” se relaciona el subconsciente con una forma de aprendizaje.

Las personas deberían aprender de forma consiente, pero no se pueden desconocer los alcances de conocimiento inconsciente. La mente inconsciente almacena información que nunca olvida, por lo cual actúa por costumbre o automáticamente, esto se debe a que, este nivel de pensamiento se fortalece gracias a la repetición constante de acciones que permiten la adquisición de habilidades cognitivas y comportamentales.

Ahora, en mi experiencia este tipo de aprendizaje se venía construyendo desde mi existencia pre natal, pero en este caso, el aprendizaje se centra en la información

musical basada en el estilo de la música andina, la sonoridad del canto a dueto, el lenguaje instrumental, las armonías, las cadencias etc.

Sin saber, podía entender la música y mas adelante sirvió como base para la construcción de un aprendizaje consciente. Este proceso debe ser reconocido en el proceso de enseñanza – aprendizaje.

El docente debe hacer una investigación del ambiente sonoro del estudiante, descubrir si tiene información musical inconsciente, identificar si su forma de digerir el conocimiento es intuitivamente o conscientemente.

Todas estas formas de aprendizaje nos abren muchas posibilidades de entender los diferentes caminos que llevan al conocimiento. El maestro no es quien tiene el conocimiento, es quien aprende a darlo y también aprende el “cómo hacerlo” en el proceso.

#### APLICACIÓN DE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

Intersubjetividad	Tradicición	Conocimiento tácito	Oralidad	Aprendizaje significativo
Hubo construcción de conocimiento a partir de los conceptos musicales de ellos y míos de forma indirecta, su estilo musical en sus constantes ensayos creó indirectamente en mi memoria un lenguaje musical.	Gracias a ellos y a su ascendencia valluna y tolimense, pude obtener conocimientos culturales y musicales de la región andina colombiana, la cual me fue heredada por mi madre, quien recibió de ellos toda su formación estilística y musical.	El aprendizaje personal que me dejó la experiencia en estos últimos años donde he puesto en práctica la interpretación de la música andina colombiana. Este conocimiento se vincula directamente al conocimiento indirecto que recibí de mis abuelos en mi infancia.	las costumbres, vivencias, cultura mezclada en toda una vida de la región valluna y tolimense. Todo esto fue impartido de forma oral en la música, el dialecto, las costumbres, la comida, etc.	Después de mucho tiempo, de experimentar la cultura andina, pude entender por medio de la experiencia los conceptos musicales que había escuchado de mis abuelos durante mi infancia.

## **7.5 Soribel Ruiz**

Cantante venezolana de música llanera cristiana, referente importante para mi estilo musical del canto llanero. Fue a quien escuché mientras me preparaba para grabar mi primer trabajo discográfico “El llano es un paraíso”.

Este referente influyó de manera considerable en la interpretación de las obras del disco. Si bien, todavía no contaba con todos los recursos estéticos ni tampoco con el concepto correcto del “donde” aplicarlos. Ese criterio lo adquirí después de mucho tiempo, cuando aprendí sobre el estilo general de la música llanera desde las interpretaciones vocales criollas.

Puedo rescatar que este aprendizaje autónomo, me dio nuevos recursos vocales que potencializaron en mi instrumento muchas habilidades que marcaron fundamentalmente mi estilo para cantar música llanera. Este tipo de canto lo puedo describir como un estilo mas moderno, o como llamamos los llaneros (Música llanera estilizada), la imitación fue mi primer recurso y mi primer acercamiento auditivo a la sonoridad del estilo llanero.

### **Reflexión:**

Con Soribel Ruiz pude entender la efectividad y el impacto a gran escala que puede tener un profesor indirecto en la vida de una persona que esté dispuesta a aprender. Con ella no fue posible una entrevista, pero el legado y la huella que dejó en mi es algo extremadamente valioso.

El profesor indirecto demuestra que no siempre el aprendizaje depende del conocimiento que viene de un maestro, sino de la actitud que tiene el estudiante de recibir, articular, digerir y demostrar el saber, ya que la intención primordial del maestro indirecto es solo exponer un saber, pero no enseñarlo metodológicamente ni pedagógicamente.

## APLICACIÓN DE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

Intersubjetividad	Tradicición	Conocimiento tácito	Oralidad	Aprendizaje significativo
Este tipo de construcción de conocimiento fue a partir de mi percepción indirecta del lenguaje musical, al aceptar el estilo vocal de Soribel como mi referente femenino de la música llanera. Gracias a este saber, pude construir una base fundamental para la habilidad del canto.	Al no haber un contacto personal con ella, no fue posible saber de donde viene su formación vocal ni su percepción estilística del canto estilizado de la música llanera.	Este tipo de aprendizaje indirecto que tuve con Soribel, se solificó por medio de la práctica. En ella se hace posible el conocimiento tácito ya que es aquel que toma forma mediante el aprendizaje habido desde la experiencia.	Al no haber un encuentro directo, no hubo oralidad.	Esta experiencia – aprendizaje fue en tal manera significativa, tras ser el primer referente de canto en la música llanera y mi primer maestro indirecto en el aprendizaje del canto.

### 7.6 Yuraima Vásquez

Yuraima es una cantante venezolana, referente de la música llanera por su estilo particular del canto.

La conocí específicamente por un video de Youtube donde la escuché cantando un pajarillo llamado “La padrota del atajo” en el marco del festival Cimarrón de oro, el cual se realiza en la ciudad de Yopal capital del departamento del Casanare.

El impacto que tuvo en mi vida su forma de cantar, se centró en lo novedoso de sus melodías y de su estilo de abordar estéticamente el pajarillo en la (estrofa, ajile y remate), estos tres son el nombre que se le da a las partes que estructuran vocalmente la forma de interpretación y la estructura vocal de un pajarillo llanero.

Me aprendí ese pajarillo, y busqué mas música de ella. En esa búsqueda encontré un disco llamado “Guara soy”, donde confirmé que indudablemente esas melodías no venían de otro lado sino de su misma creatividad.

Todas las obras, tanto golpes como pasajes que había en ese disco tenían un estilo único, desde mi concepción, reunía lo que había aprendido de Soribel Ruiz y su canto estilizado, y mis referentes del canto criollo recio de Alfonso Niño “El alcaraván Sabanero”, Jesús Moreno, “El Carrao de Palmarito” Nubia González, y muchos mas. En ese entonces ya había empezado mi carrera en los festivales, y mi mejor referente eran las voces criollas.

Al escuchar este estilo de voz, se gestó en mi un gran dilema sobre el “criterio estilístico” ¿estará bien?, ¿Por qué no se decide en cantar de una sola forma?, ¿Qué dice la gente al respecto de esta voz? Indudablemente su estilo era de mi completo gusto, pero como llevaba pocos años en la música llanera, no me sentía con suficiente criterio para aprobar o desaprobar su música.

Pasaron los años, y me la encontraba en los concursos, en ese momento empecé a escuchar el criterio de los cantantes, compañeros, y conocedores de la música. Esos comentarios definitivamente eran muy buenos. Se hablaba de su versatilidad, de la capacidad de su voz para adaptarse a cualquier estilo, que su propuesta estilística no atentaba contra los aspectos musicales llaneros, y que su creatividad melódica era algo que no se escuchaba hace muchos años.

En ese momento se me respondieron parte de las preguntas anteriores, pero me surgieron otras: ¿Cómo aprendió?, ¿Quién fue su maestro?, ¿Cómo puede ser tan versátil?, ¿Cómo construyó ese estilo melódico?, ¿Cómo desarrolló su creatividad?

Esas preguntas estuvieron conmigo mucho tiempo. Tuve el privilegio de encontrarme con ella en el año 2018 en el Torneo Internacional del Joropo donde íbamos las dos en calidad de concursantes, ella en modalidad voz femenina criolla y yo en modalidad voz femenina estilizada. Hablamos de muchos temas, pero no se dio el momento de preguntarle específicamente por esas preguntas que me tenían rondando la cabeza desde tiempo atrás.

Gracias a Dios se pudo construir una bonita amistad y un lazo importante que permitió una entrevista donde ella me habló de la siguiente forma:



## **Yuraima Vásquez desde su ventana:**

### **Cuéntame un poco de tu vida:**

Mi nombre es Yuraima Vásquez, nací en el centro occidente de Venezuela en el estado Lara, específicamente en Barquisimeto, soy hija de padres larenses y también llaneros porque mi madre es apureña, tengo 40 años de edad.

A partir de los 15 años empecé a cantar música recia, joropo. Bueno profesionalmente, porque desde muy pequeña ya había comenzado a cantar en las fiestas, cumpleaños o matrimonios donde me llevaban mis padres.

### **¿Tus padres son músicos?**

Mi papá, y mis abuelos por parte de mamá eran también músicos. Mi papá es pastor cristiano. En la iglesia sigue cantando y sigue tocando para Dios.

Mi padre fue mi primer maestro, me ponía a cantar así no me gustara. A mi me gustaba jugar a la maestra, a la doctora y todos esos juegos que uno imagina de niño. Los entrenamientos con mi padre se hacían todos los días a las cinco de la tarde, cuando yo veía que se estaba haciendo de nochecita dejaba mis juguetes porque sabía que era la hora del ensayo con mi padre.

Me ponía a cantar joropo desde los cinco años, imagínese yo a media lengua cantando joropos, a veces llorando porque mi papa me dejaba las costillas moraditas de los pellizcos que me daba cuando yo no quería cantar. Tengo una foto de cuando yo estaba pequeña, y habíamos ido a una fiesta de cumpleaños, mi papá me puso a cantar encima de una mesa y aparezco medio llorosa porque tuvo que pellizcarme para que me subiera en la mesa a cantar.

En nuestros entrenamientos mi padre me corregía, recuerdo que me decía: “no cante así, va atravesada, mas fuerte aquí”. El fue el primer maestro que yo tuve, aunque empírico también, me enseñó la estirpe, esa templanza, esa firmeza que se necesita para cantar... En fin, me enseñó todo lo que yo sé del canto y lo que yo hago actualmente.

### **¿Me recuerdas el nombre de tus padres?**

Mi padre se llama José Toribio Vásquez

Mi madre Teresa Mesa

## **De donde sale tu estilo para cantar música llanera.**

En mis inicios admiré mucho a Dilia Castillo, apureña, cantante y compositora de muchos pasajes y joropos emblemáticos, ella es autora de golpes tocuyanos que son parte del joropo centro occidental de Venezuela.

También compuso pasajes como caminito verde y muchos mas...bueno, hay muchos pasajes y golpes que ella compuso que marcaron profundamente mi estilo porque pude suavizar lo criollo y lo sabanero con ese estilo que ella le mostró al público de Venezuela.

La gran Magdalena Sánchez, en una oportunidad grabó una canción que se titula ingrato corazón que dice “yo no puedo negar, que te quise, yo no puedo negar que te amé, te entregué todito el corazón, todito mi querer y todita mi fe, por eso no comprendo cual fue la situación que hizo cambiar, que te hizo alejar o que mal te hice yo, lo que si yo puedo comprender que tus tiernas caricias no fueron verdad.” Es un pasaje influenciado por la ranchera, y es de una venezolana apureña.

Este es un pasaje que no es criollo, tiene temática de despecho y, además tiene muy marcado su estilo romancero. Ahí se combina lo que es criollo y lo romancero. Yo le llamo “Romancero” a la forma de cantar que utilizo suavizando la parte criolla sabanera para hacer una mezcla entre ambos.

Otra de mis referentes fue “Reina Lucero” cantando joropo. Con ella aprendí la reciedumbre, lo mas veguero, lo mas autentico del estilo criollo de la canta sabanera. Esa señora marcó bastante mi carrera artística porque desde que la escuché, sentí lo autentico del llano en su voz, las vivencias, la reciedumbre que se adaptan sobre todo a la interpretación de los joropos.

La mujer llanera que canta joropo y ha vivido en el campo, traduce sus vivencias en la música por todas las faenas que la mujer campesina tiene que pasar.

Estar en el campo amerita tener reciedumbre, por ejemplo, si tu estas en una finca donde no hay luz, ni gas, tienes cocinar en fogón y el hecho de ir a buscar leña y de cortar ese palo, requiere de ánimo, de brío, de reciedumbre. Funciona igual cuando debes ayudar a tu esposo en los trabajos de llano como ir a capar, a herrar, a echar una cerca a ordeñar, a traer el ganado. En fin, en su mayoría las tareas del llano son fuertes y requieren de mucha fortaleza física.

Por eso, de la misma manera en que yo realizo la faena, yo interpreto mis joropos. Por ejemplo, en las competencias cuando me toca decir que ninguna es mas criolla que yo, o que la sangre guerrera de los indios guajibos y piapocos recorre mis venas o que soy mas recia que el pitar de un toro fiero en una sabana baldía, o describo alguna faena de trabajo fuerte, por supuesto que tengo que decirlo con mas ahínco dándole ese toque recio que apoya mi interpretación vocal.

Entonces resumiendo, yo puedo definir mi voz con un estilo “Romancero” porque con ella puedo cantar una canción estilizada un pasaje criollo y puedo gritar y rematar un pajarillo con toda la reciedumbre que merece, así mi voz no tenga un timbre tan sabanero.

### **¿Alguna vez has enseñado canto?**

Si claro, ¡ay Dios! yo como profesora (risas...), yo no se enseñar con técnicas formales, yo doy mi dirección al estilo criollo como decía mi compadre Jorge Guerrero “por la derecha un samán y por la izquierda un chiquero” así enseño para que mis estudiantes se guíen en el canto (risas...), yo les digo que el ensayo hace al cantante y el mismo estudiante debe ser su propio crítico.

Mi método es muy fácil escogemos el joropo o el pasaje yo les doy mis consejos con respecto a la métrica y acentuación de los joropos, el estilo de los pasajes criollos y estilizados y los mando para su casita que ensayen. Al menos los joropos que son los ritmos mas difíciles de cantar los deben practicar mínimo siete veces al día, y deben grabarse. Cuando se graban pueden saber si han mejorado o no.

En ese proceso se dan cuenta que tenían muchos errores mas, y comienzan a construir su propio estilo y su propio criterio del canto llanero. Cuando llegan nuevamente a las asesorías han aprendido solos muchas cosas, yo solo oriento esos nuevos conocimientos que traen a clase.

Hay joropos que tienen melodías muy lineales. En lo personal nunca me ha gustado cantar joropos así. Yo me he caracterizado por ponerle a mis joropos melodías que sean realmente bonitas que le aporten algo diferente al joropo. Siempre he querido ser autentica. Si te das cuenta, siempre me recuerdan por mis melodías y mi estilo para cantar pasajes y joropos. Gracias a ese estilo despierto la creatividad de mis estudiantes para que ellos mismos se inspiren y se animen a crear melodías novedosas.

### **¿Como creas esas melodías?**

En realidad, es algo que no se responder. Yo vivo pensando en música todo el tiempo, y cuando menos lo imagino, me llega una melodía bonita y la grabo en el celular. Si te lo mostrara, te darías cuenta que tengo muchos retazos de melodías bonitas que me toca grabarlas a mero silbido, porque no tengo las letras todavía. Yo pienso que esas melodías me las regala Dios y así mismo las plasmó en mis canciones.

### **¿Cuantos discos has grabado?**

He grabado 4 producciones discográficas.

2003 no te pidas que te olvide

2008 guara soy

2013 agua de vida

2018 amor de sabana

### **Reflexión:**

Yuraima llegó a mi vida indirectamente gracias a la música que me mostró por medio de videos y producciones discográficas, luego directamente desde el compartir personal en el escenario de los concursos. Ella se ubica cronológicamente en un momento de mi vida musical en el cual ya tenía mas madura mi propuesta vocal y tenía mas conocimiento de la interpretación de la música llanera.

Tras el conflicto interno en el que me encontraba con respecto a la interpretación vocal de la música llanera criolla y estilizada apareció Yuraima. Una mujer con un estilo propio. El entendimiento de esta palabra es valiosísimo, ya que ella contiene en su estilo lo correspondiente a lo criollo y a lo estilizado en su voz.

Con esta entrevista pude corroborar que el artista debe tener la capacidad de interpretar cualquier género o estilo de la música. Esta puede sonar a frase de cajón, pero en la realidad de la practica requiere entender muchos aspectos de los elementos interpretativos, conocimiento del estilo, del genero y de todo aquello que hace identidad en la música. De allí nació mi interés por aprender sobre ella, así en ese momento de mi vida tuviera borroso el argumento del "POR QUE" ella era diferente y tan querida por todos los músicos criollos y estilizados de la música llanera.

Ella es el vivo ejemplo del canto de la música llanera. Así, tal cual, sin delimitar si es interprete de música llanera criolla o estilizada. Simplemente “al son que le toquen, canta”.

Ahora, otros aspectos que son importantes de este momento de mi vida son las estrategias pedagógicas y didácticas que deben existir en los profesores para potencializar en los estudiantes la creatividad. Una creatividad reflexiva, que permita la aplicación del pensamiento crítico, del “aprender a aprender”, y de un acompañamiento del aprendizaje desde la construcción mutua, en la que el estudiante entiende como aprende, y el maestro reafirma esa metodología.

En este caso son las estrategias que utiliza Yuraima desde su conocimiento empírico en sus estudiantes.

<b>APLICACIÓN DE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS</b>				
<b>Intersubjetividad</b>	<b>Tradición</b>	<b>Conocimiento tácito</b>	<b>Oralidad</b>	<b>Aprendizaje significativo</b>
Los conocimientos se construyeron por medio del compartir en el diálogo musical y en los concursos. Estos son los espacios en los cuales se construyó conocimiento a partir de los saberes particulares habidos en la experiencia de cada una.	Evientemente el saber de la tradición del canto llanero, está muy presente en el conocimiento de Yuraima gracias a su vivencia personal y al saber heredado por sus padres, igual que en mi caso.	Tanto Yuraima como yo obtuvimos muchos aprendizajes cantando en las tarimas de los festivales. En mi opinion el conocimiento tácito aquel que perfecciona un saber; en este caso, la habilidad del canto.	El aprendizaje de Yuraima fue totalmente oral igualmente su forma de enseñanza del canto. En mi caso tambien fue oral hasta mi etapa de aprendizaje en la universidad donde se empezaron a codificar los saberes musicales adquiridos en el empirismo.	El compartir es una forma fundamental para el aprendizaje significativo. Este compartir desde la música y el diálogo con Yuraima me dejó muchas enseñanzas sobre la riqueza cultural del llanero y de su forma expresiva en el canto.

## 7.7 Yamile Aristizábal

Después de algunos años, llegó a Villavicencio un instituto de música cristiano llamado Canzion, se especializaba en formar musicalmente a los integrantes del grupo de alabanza de las iglesias.

Dentro del staff de profesores encontré a Yamile. Licenciada en música de la universidad de Antioquia, cantante y saxofonista. Fue una profesora muy importante para mi carrera.

Gracias a ella, pude conocer mi instrumento de forma mas técnica, además fue quien me presentó la partitura musical. Aunque tuve muchos profesores en diferentes materias, Yamile fue mi profesora de canto. Con ella aprendí el solfeo cantado.

Un aspecto importante que pude aprender, fue el uso de la respiración y el concepto de la anatomía que se utiliza en este proceso. Como ella era saxofonista me pudo explicar como funciona el aparato respiratorio en conjunto con la voz. Esto disparó mi forma de cantar música llanera porque al usarlo conscientemente tenía mucha mas posibilidad de dominar mi habilidad.

Aquí justamente inició oficialmente mi vida musical desde otros ámbitos diferente al llanero.

El aprendizaje con Yamile fue muy generalizado, quizá fueron destellos de una buena iniciación al aprendizaje de música desde un espacio formal.

### **Reflexión:**

Aquí podemos encontrar el papel del profesor en un contexto intencional desde lo metodológico y pedagógico. Este cambio para mi, fue fácil y difícil al mismo tiempo.

Fácil, porque podía comprender la música desde lo auditivo y hacer rápidamente la traducción de ese conocimiento a mi instrumento. Es decir, lo fácil para mi era la habilidad del hacer.

Difícil, porque el primer recurso de la maestra era explicarme siempre desde lo teórico, y luego desde lo sonoro. Y yo aprendía al revés. Cuando llegábamos a lo sonoro podía entender el POR QUÉ de lo teórico.

Yo sabía que el proceso del aprendizaje de la música desde un espacio de academia iba a ser diferente, pero descubrí que mediante la habilidad sonora podía aprender lo teórico.

La maestra al saber esto, modificó su metodología de enseñanza y empecé a entender la música teórica desde la música sonora. Ahora puedo entender que un buen docente es aquel que sabe leer la habilidad del estudiante para aprender y que el estudiante también nos enseña los diferentes caminos que hay para llegar al conocimiento.

El reto principal del maestro no es enseñar, sino aprender para enseñar. De lo contrario sería solo un músico.

#### APLICACIÓN DE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

<b>Intersubjetividad</b>	<b>Tradicición</b>	<b>Conocimiento tácito</b>	<b>Oralidad</b>	<b>Aprendizaje significativo</b>
Esta construcción de aprendizaje se llevó a cabo cuando empezó a surgir el diálogo musical desde otro método de enseñanza. Al descubrir que mi forma de comprender la música teórica era desde la práctica, pudo dejarse ver la intersubjetividad como una forma de construir conocimiento desde las	Nuestros encuentros eran netamente educativos, por lo cual nunca tuve la oportunidad por preguntar la fuente de sus conocimientos y de dónde surgió su interés por el arte musical.	El aprendizaje desde la experiencia fue el pan de cada día en las clases con la maestra Yamile. Por lo cual, esta categoría de análisis estuvo muy presente en esa etapa de mi formación en el canto.	El conocimiento impartido de la docente siempre fue de forma personalizada y oral.	Esta fue la oportunidad de descubrir la facilidad de apropiar los conocimientos musicales. Es decir el CÓMO desde los aprendizajes adquiridos en la práctica hacia la codificación teórica y no al contrario.

subjetividades musicales de Yamile y yo.				
--	--	--	--	--

## 7.8 David Arévalo

En Villavicencio duré estudiando en el instituto Canzion 2 años, ya había salido de grado 11º, tomé la decisión de estudiar comunicación social porque no había, ni hay todavía una universidad formal de música en Villavicencio.

Hice 6 semestres de comunicación social en la universidad Uniminuto, pero tuve una crisis que me llevó a tomar la decisión de enfrentar a mis padres y decirles que quería dejar la carrera y presentarme en una universidad de música en la ciudad de Bogotá.

Mi padre me dijo las siguientes palabras: “yo entiendo que la música se volvió importante en su vida, pero yo he invertido mucho dinero en la carrera que está haciendo. Yo la apoyo, pero no me deja la carrera botada; así que haga tus averiguaciones y nos cuenta”. En efecto, hice mis averiguaciones y encontré muchas opciones para escoger, pero tenía un problema, no tenía los recursos y mis papás tampoco.

Opté por averiguar el procedimiento para entrar a una universidad pública, estaba viendo la opción de entrar a la Asab, pero el examen de admisión era muy avanzado para los conocimientos que tenía entonces, continué con mis estudios de preparación en el instituto Canzion sede Bogotá, donde encontré a un profesor de instrumento llamado David Arévalo.

Este profesor fue muy importante en mi proceso porque pude explorar las habilidades de mi instrumento. Creo que hasta ese momento, fue el profesor que me guio a otro nivel vocal que me permitió afianzar mis conocimientos adquiridos con mi anterior maestra y llevarlos a un nivel mas avanzado.

La particularidad del encuentro con el profesor David fue que me presentó el panorama completo del cómo podría desde la voz abrir espacios para generar distintas resonancias en mi cuerpo y así poder ecualizar mi sonido vocal.

Además, que afiancé mi afinidad con el solfeo, la escritura musical, el paseo por muchos géneros musicales y sus lenguajes, y el manejo del piano para poderme acompañar mis propias canciones.



## **Reflexión:**

Poco a poco mi habilidad desde lo teórico, fue igualando mi habilidad de practica, y la aparición de este profesor fue fundamental en el conocimiento de otro tipo de estilos musicales desde la notación teórica de la partitura.

Ahí fue donde aprendí que los elementos interpretativos que hacía con mi voz podían notarse tangiblemente en una partitura. Pude llegar a interpretar obras con mi propia versión vocal sin haber tenido referente sonoro, solo con la información que me daba la partitura.

El maestro es un excelente pianista, lo cual era un buen apoyo instrumental para darme un poco mas de luz con respecto al estilo de la música.

Después de haber hecho el montaje de cierta pieza musical, me mostraba la canción original desde el audio, y para mi sorpresa la versión vocal que había realizado era muy cercana al referente auditivo.

Este ejercicio para mi fue en extremo valioso, porque descubrí que podía aprender y hacer música desde lo teórico y desde lo sonoro.

La metodología que el maestro utilizó como camino para llegar a este saber, fue articular las habilidades “sonora y visual”.

1. Escogíamos una canción de “X” genero
2. Lo transcribíamos en la partitura
3. Identificábamos los elementos interpretativos vocales y los escribíamos en la partitura.
4. Por último, lo imitábamos con mi voz.

Todo esto se hacía teniendo un referente sonoro que se veía reflejado en la partitura. La prueba de fuego era poder interpretar una obra escrita que me daba el maestro y descubrir si mi versión vocal era alejada o cercanamente acertada con el referente auditivo el cual escuchábamos después de haber hecho la versión vocal desde la partitura.

Este ejercicio ayudó a mi crecimiento musical de una manera gigantesca. La complicidad, amistad y el hecho de hacer música con mi maestro en la formalidad de la academia y en las “chisgas” fueron espacios que me permitieron entrar en confianza con la música en toda su generalidad. Desde repertorio conocido, hasta el desconocido desde la información de la partitura.

La conciencia es un aspecto fundamental para el aprendizaje. En mi experiencia, el aprendizaje consciente integró habilidades auditivas, sensoriales, visuales y

pragmáticas. Al hacerme consciente de la presencia de ellas las desarrollé por medio del ejercicio práctico hasta dominarlas.

<b>APLICACIÓN DE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS</b>				
<b>Intersubjetividad</b>	<b>Tradicición</b>	<b>Conocimiento tácito</b>	<b>Oralidad</b>	<b>Aprendizaje significativo</b>
La construcción del conocimiento a partir de la subjetividad del canto, fue la cualidad mas grande de este proceso de aprendizaje con David Arévalo. Lo valioso de este momento, fue construir conocimiento mutuamente a partir del criterio personal formado en clase. Y poder disfrutar de ello.	Al no haber componente cultural dentro de este contexto, no habría análisis de tradición en este espacio de aprendizaje.	El conocimiento mas sobresaliente de esta experiencia, es la capacidad de demostrar aptitud desde los conocimientos teóricos de la música en el canto.	Esta categoría de análisis se refleja en el conocimiento impartido por el profesor David Arévalo de forma oral en las clases de instrumento donde se por medio del ejemplo y de la comunicación oral me compartió su visión del canto.	Este aprendizaje adquirido en clase con el profesor David, tuvo significancia en mis prácticas autónomas del instrumento. Cada vez que abordaba estos criterios técnicos aprendidos, podía descubrir mas posibilidades en mi voz, las cuales obtuvieron un valor especial para mi crecimiento vocal.

### **7.9 Proceso de ingreso a la universidad**

Después de haber culminado el proceso de dos años del instituto Canzion sede Bogotá, quise presentarme a la Asab “Academia superior de artes de Bogotá” pero me encontré con una gran sorpresa, mi examen del ICFES había caducado el mes anterior. Por lo cual, tenía que volver a presentarlo.

Dentro del instituto Canzion había una profesora llamada Yuri Rodríguez que en ese momento era estudiante de últimos semestres de la universidad Pedagógica, y ella me animó a presentarme en esta universidad. Hice todas las averiguaciones, y efectivamente no había ningún inconveniente con la fecha del examen del ICFES. Presenté mis exámenes de admisión y entré a primer semestre.

### **7.10 Marissa Pérez**

Recién ingresada a la universidad conocí a mi profesora de instrumento, me impactó su forma de ser y el conocimiento tan amplio acerca de la voz.

Durante toda mi carrera ha sido mi guía en este proceso del canto, del cual he podido aprovechar los elementos adquiridos como recursos para poder ejercer como profesora de canto en los trabajos que he tenido particularmente.

Con la profesora Marissa pude conocer con mas amplitud el uso del instrumento y sus alcances para un genero que no había cantado nunca, el lírico.

A partir de ese momento mi forma de concebir el instrumento cambió, porque amplié el espectro de un campo nuevo por explorar. Durante toda la carrera esa diferencia estuvo presente notablemente.

Aunque durante las clases se enfatizaba que la técnica era una sola, la dificultad para la apropiación de un nuevo lenguaje desde la enseñanza técnica fue a un ritmo mas lento, a comparación de mi aprendizaje con las músicas populares, que por medio de la practica y de estar inmersa en el gremio ejerciendo la voz pude aprender con mas ritmo y mas velocidad.

Igual, todo lo que he aprendido de la técnica en clase, aplicada a las músicas populares ha sido muy valioso porque efectivamente son herramientas que sirven para el uso adecuado del instrumento de la voz.

La construcción de este conocimiento fue mutuo. Yo puedo describir a Marissa como una persona muy observadora, analítica, sencilla, capaz de entender a sus estudiantes creando lazos de confianza desde la amistad y desde la voz.

**Marissa desde su ventana:**

**Puedes hacer una descripción de Lizeth Vega como estudiante?**

Lizeth, es cantante natural, innata, resultado de un contexto musical desde la infancia y adolescencia. Lo que yo vi alguien con musicalidad, que ya tenía una voz y una vivencia musical.

En el contacto de cada clase y semestre, yo veía una estudiante que, gracias a esos recursos anteriores, podía hacer reflexiones frente a su aprendizaje del canto.

Había preguntas que en la generalidad de los cantantes en formación no se suscitan, y eso era el resultado de una reflexión en contexto con la experiencia previa.

Las preguntas iban creciendo en su nivel de complejidad según el transcurrir de los semestres en la carrera. Y eso era muy relevante e importante para mi como maestra, ya que esos planteamientos demostraban el crecimiento reflexivo del aprendizaje.

Lizeth fue una estudiante no solo teórica sino practica, todo lo que aprendíamos se podía aplicar con mucha facilidad no solo en el repertorio de la universidad sino en sus propios proyectos musicales.

**¿Como descubriste mi forma de aprender?**

En el salón del 103, nos encontramos por primera vez, yo sentí que era importante observarte y dejarte fluir en tu forma, porque ya traías cosas internas.

Yo te enseñaba en las clases mis conocimientos, pero siempre fui cuidadosa para que no te olvidaras de tu voz interna y de tu sensibilidad.

Para mi era importante que mantuvieras tu esencia, que no la perdieras por seguir patrones externos. Descubrí que así aprendes.

Yo no invadí, solo permití que te desarrollaras, que te aprendieras a ti misma, y yo te colaboraba compartiendo mi experiencia.

Fue una experiencia muy bonita, aunque podía ver como te hacías consciente de tus propias habilidades, podías potencializarlas con mi conocimiento. Creo que fue un aprendizaje construido por las dos, nunca hubo una resistencia, siempre hubo una sensibilidad mutua, donde yo aprendía de ti y tu de mí.

## **En pocas palabras describe mi el proceso de aprendizaje a la universidad.**

En el primer momento fue: Instinto pureza y naturalidad.

En la mitad fue compromiso y carga. Este fue el momento mas difícil que pude observar en tu carrera. Siempre hay una época de nudo en todo proceso, y fue ahí donde entré, para hacerte mas fácil esa carga y ayudarte a encontrar el camino de nuevo.

Al final, fue madurez y profesionalismo: comenzamos a visualizar tu carrera artística como una empresa, desde lo profesional, desde los espacios de acción donde podías participar como profesional de la voz.

### **Reflexión:**

Mi maestra Marissa siempre fue alguien muy especial para mi aprendizaje. Es la ultima maestra que he tenido en mi proceso. Ella recibió una Lizeth con un mundo de información y de experiencias con la música desde lo teórico y lo practico. El crecimiento musical que puedo rescatar de todo lo aprendido con la Maestra Marissa es la interpretación de la música académica.

Definitivamente esta música se entiende desde lo teórico primero. Ya que por la antigüedad de las obras no se tiene un referente sonoro de base.

La metodología que tuvo la maestra fue el “ejemplo”, Marissa Pérez es una excelente cantante y ella fue mi referente sonoro. Sin duda alguna ella tuvo años de aprendizaje con su maestro Ramón Calzadilla y de la misma manera el.

Cuando abordábamos repertorio popular que no necesariamente tenía partitura escrita, trabajábamos elementos de la interpretación vocal desde los referentes sonoros encontrados y desde los que ella me proponía. En este repertorio podía tener mas libertad y podíamos juntas construir una versión vocal que tuviera de todo un poco.

El conocimiento construido desde los saberes colectivos y desde el ejemplo sin duda alguna es una propuesta metodológica efectiva.

El aprendizaje por construcción se inicia con la “epistemología de la genética” de Jean Piaget y con la propuesta de David Ausubel. En el primero el sujeto aprende en relación a su entorno, para Piaget hay unas estructuras mentales que la misma persona construye; en el segundo, Ausubel propone como alternativa al

aprendizaje memorístico el significativo, en términos de acomodaciones de lo que se aprende a las estructuras conceptuales preexistentes en el aprendiz (Ausubel, D., Novak, J.D. y Henesian, H., 1983). Por tal motivo es tan importante como docentes descubrir si existen bases construidas en el saber previo del estudiante para desde ahí seguir dando continuidad a la construcción del conocimiento.

### APLICACIÓN DE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

Intersubjetividad	Tradición	Conocimiento tácito	Oralidad	Aprendizaje significativo
<p>Esta categoría de análisis es la más representativa de este momento de aprendizaje vocal con la profesora Marissa. La construcción de mis conocimientos previos con los conocimientos de la maestra me mostraron un amplio espectro de la autopercepción, reflexión y la conexión subjetiva de las emociones con la música escrita. Esta construcción completó las dos esferas de mi conocimiento musical (empírico y teórico).</p>	<p>La conexión de mis saberes empíricos con los teóricos, me incitaron periódicamente a recordar mis inicios, la esencia, la pureza del canto sin adiestramiento, la valentía de cantar sin pensar en la técnica, y esto es para mí un aspecto fundamental dentro de este momento de aprendizaje porque pude reencontrarme, después de haber descubierto diferentes posibilidades en el canto.</p>	<p>el aprendizaje de esta experiencia fue en extremo valioso. Cinco años de experimentar la conexión entre mis “Yo” de antes y después, siempre me incita a recordar la importancia de la esencia sin desconocer las nuevas personas, conocimientos y experiencias que vendrán posteriormente.</p>	<p>Este momento de mi vida fue vivido por medio de la oralidad. Todos los conocimientos aprendidos fueron impartidos por medio de la invitación a la reflexión por medio del diálogo y de la construcción mutua de las experiencias personales de la maestra y míos.</p>	<p>Todo tipo de experiencia es valiosa, tanto negativa, como positiva. Algunas sirven de lección, otras sirven de inspiración. La conexión con el cuerpo, con la mente y con las emociones es fundamental para el aprendizaje del canto y la interpretación de las obras. Siempre volver a recordar la esencia se convierte en el elemento identitario de un intérprete porque expresa su esencia que es la huella dactilar de una personalidad irrepetible.</p>

### **7.11 Oscar Santafé**

Este es un momento muy especial de mi Carrera. Oscar fue mi maestro en el curso taller vocal instrumental. Esta área se realiza en primero y segundo semestre de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional. Recuerdo que una de las actividades del curso fue escoger una canción y cantarla a capela. Yo canté un pasillo de la compositora Doris Zapata llamado “pasillo”.

Cuando terminé mi actuación, le propuse al maestro Oscar la posibilidad de comenzar un estudio formal de la música andina colombiana, Oscar aceptó y comenzamos nuestro laboratorio.

Comenzamos los ensayos, buscando repertorio, de los pocos que me acuerdo son: “Si te vuelvo a besar” danza de Jaime Llano González y “tus besos” Bambuco de Jhon Jairo Torres de la pava.

Uno de los aspectos importantes de este laboratorio fue la corrección de los sonidos “llaneros” que tenía dentro de mi interpretación vocal. Ahí fue donde comencé a comprender la estética de la música andina desde la práctica específica.

Experimentamos la modalidad de dueto, nos llamábamos “canta y canto” y el ejercicio fue muy bueno; las herramientas de enseñanza, elementos vocales, concepto estilístico, y proyección del trabajo para mostrarlo en escenarios propios de la música andina, fueron motivos muy fuertes para que mi interés por aprender de esta música fuera muy grande.

Oscar me abrió la puerta a una de las oportunidades mas grandes que he tenido en la vida para hacer música profesionalmente ampliando mi campo laboral y mi conocimiento a las nuevas músicas desde mi instrumento.

Mi primer concurso de música andina fue en el festival Hatoviejo Cotrafa, la entrada perfecta para mí, porque es un festival de música andina y llanera colombiana, podía ir cantando la música con que crecí y aprendí a cantar y aquella música que estaba aprendiendo con mucha pasión y amor.

Tuve la oportunidad de participar cantando la mayoría de mi repertorio llanero, pero dentro de este repertorio había obras andinas, donde el maestro Oscar y su tiple me acompañaron. Además de ganar en esa versión del concurso en el año

2017, comencé oficialmente mi carrera pública en la interpretación de la música andina colombiana.

Después de ello vinieron mas concursos como el del Bambuco en Pereira y fue una travesía muy hermosa de aprendizaje, viajes, amistad, proyectos que considero que fueron claves para mi acercamiento practico a esta hermosa música.

### **Oscar Santafé desde su ventana:**

#### **Cuéntame un poco de tu vida**

Para ser exactos, yo nací el 12 de diciembre de 1968 en Pamplona Norte de Santander en una familia musical, mi mamá tocaba guitarra, y mi tía su hermana mayor tocaba el tiple, ellas cantaban a dueto, se conservan algunas fotos pero nunca hicieron grabaciones, incluso alcanzaron a participar en un concurso de la radio Santafé mucho antes que yo naciera, se ganaron el concurso pero mi abuela no las dejo viajar a Bogotá porque en esa época ser músico tenía sus complicaciones.

Mi abuelo fue violinista, estudió en la escuela de música de Pamplona que fundó y dirigió Gerardo Rangel el papá de Oriol y de todos los Rangel de esa época. Mi abuelo se dedicó a hacer cantor de iglesia, componía tocaba órgano y violín.

Como en esa época el oficio de cantor de iglesia era importante, se vinculó con la curia. Después de andar tanto terminó en gramalote norte de Santander trabajando para la curia. Ahí nació mi papito, también un tío que fue director de coros. Por un lado, eso, y por otro lado, todos eran educadores y licenciados en idiomas, mi papá fue administrador educativo, mi tío fue licenciado en psicología, entonces toda la vida combinaron la idea de la pedagogía con la música.

Ahí nacimos mi hermano y yo, cuando nos tocó el turno, tal vez hacia los 5 o 6 años, mi hermano se pidió la guitarra como mi mamá y a mi me tocó el tiple como a mi tía, básicamente me lo “embucharon”, simplemente porque había que aprender guitarra y tiple. Así es la vida, mi hermanito como guitarrista fue un excelente ingeniero civil.

Para no alargar la historia, hay aun recorrido tradicional, nos pusieron un profesor, la historia de Néstor es muy bonita porque era oficial de construcción, pero tocaba



tiple y tocaba guitarra. El trabajó en algunas construcciones de la universidad de Pamplona donde trabajaba mi papá, entonces Néstor terminó dictándonos clase, y después de ello, se emocionó con la experiencia y terminó graduándose como licenciado en artes con énfasis en música por allá en Cúcuta. Hoy día es un jubilado que toca guitarra con sus nietos. Es un personaje que toda la vida he querido mucho.

Después, salí de Pamplona a los 16 años a estudiar ingeniería industrial en la universidad industrial de Santander, hice 5 semestres, allí me encontré con un combo muy bonito de estudiantes de ingeniería, enfermería, de cualquier cosa diferente a música, porque allá no había. Ese grupo se llamaba expresión musical, de a poco me fui interesando con el asunto de la música, hasta que tomé la decisión de que la ingeniería no era lo mío, y luego terminé en la Universidad Pedagógica Nacional.

A la Pedagógica llego porque mi papá me pregunto ¿usted donde va a estudiar música? porque usted es tiplista, y en este país nadie estudia tiple sino solo en la Pedagógica en Bogotá, efectivamente en 1989 la única universidad que ofrecía la catedra del tiple como instrumento principal era la Pedagógica, y yo fui el primer estudiante de la catedra oficial de tiple de la universidad en agosto de 1989, mi maestra se llama Enerith Núñez, ella fue quien diseñó todo el programa curricular que yo cursé en esa época.

Hice dos carreras gracias al piano y otras arandelas, pero al fin logré graduarme y aquí me tienes como tiplista. La historia es realmente larga, pero si quieres saber todos los detalles los puedes encontrar en el texto “La historia del tiple en Colombia”, ahí puedes encontrar muchas cosas adicionales.

### **Tu te graduaste de la Pedagógica y que hiciste, cuales eran tus planes.**

Cuando yo me gradúo, ya tengo un recorrido desde la universidad, Enerith me vinculó con el medio musical andino de la época, esa vinculación me permitió entrar en contacto con personas y espacios.

Yo empecé a trabajar con un grupo que se llamaba Pentagrama latino americano, con ellos hicimos un recorrido festivalero muy importante. Yo era el mas joven del grupo, estaba en 2 o 3 semestre de la universidad, y resultó que todos estos genios de pentagrama latino americano eran el remanente de lo que antiguamente fue la estudiantina Bochica.

Cuando se terminó la estudiantina Bochica, pasó un año tal vez, y el director Julio Roberto Gutiérrez decidió hacer un grupo nuevo, entonces convocó a los que

quedaban de la estudiantina e invitaron a Enerith como tiplista, ella les dijo que no, porque estaba muy ocupada con sus proyectos personales y me embarcó en esa aventura.

Esa aventura resultó impresionante, porque ellos eran unas personas con una experiencia gigantesca. Recuerdo mucho a Jaime Barbosa Devia, tiplista de la estudiantina Bochica y del trio pie roto, yo me vine a enterar después, y a el le aprendí muchísimo.

Fue muy bonito el encuentro con el, con Julio Roberto, con Carlos Renán González. Después de eso, se acabó pentagrama latino americano, ganamos muchos festivales Nacionales: un festival del pasillo que se hacia en Zipaquirá, el festival Jorge Añez que se hacia en el teatro Colón aquí en Bogotá... y bueno, gracias a ellos empecé en la onda de los festivales, para uno como tiplista, es caldo de cultivo estar dentro de ese contexto.

Después que se acaba pentagrama latino americano, decidimos armar un grupo muy bonito que se llamó Sexteto de Cámara Colombiano, después pasé por el conjunto instrumental nueva granada. En ese recorrido aparecen los festivales, Mono Núñez, Aguadas Caldas, el festival en Neiva que tiene mucha importancia.... A la par estaba terminando mi carrera gracias a mi padre que fue una persona fundamental en este proceso, alguna vez me dijo “usted siendo tiplista el único futuro que tiene es Bogotá, porque es allá donde los tiplistas se desarrollan, de resto participan en grupos, y muy bonito y todo, pero les toca hacer otra cosa para vivir.

No sabía en ese entonces que fuera a ser profesor universitario, esa fue una oportunidad posterior, pero si tenía claro que debía quedarme en Bogotá y gracias a esa idea terminé consolidando varias agrupaciones, una hoja de vida y un recorrido.

A medida que voy creciendo voy encontrando la necesidad de acceder a otros espacios de estudio. Entonces empecé a trabajar con Liceo de Cervantes Norte en el 1995, allí duré 10 años, la necesidad de cualificación me indujo a realizar unos seminarios de una especialización en arte, cultura y folclor colombiano; fue cuando se me presentó la oportunidad ya siendo tiplista reconocido de presentarme a la Pedagógica a un concurso, no me lo gané pero quedé entre los elegibles, en ese momento la decana Nery Vargas quién antiguamente fue mi profesora y el rector me citaron y me dijeron: “mira Óscar, hemos revisado tu hoja de vida, todo tu recorrido, el tiple, la música colombiana, aquí en la universidad la música andina

colombiana dejó de sonar hace mucho tiempo, y queremos volver a fundamentarla”. Entonces nos parece pertinente que te vincules con nosotros.

No se podía de planta porque no me había ganado el concurso, pero si como ocasional. Efectivamente me vinculé con la universidad Pedagógica en el 2003 segundo semestre, por eso es que me gusta tanto el mes de agosto, me gusta mas diciembre que es cuando cumplo años.

Ya estamos en el 2020, voy para 18 años vinculado a la Universidad Pedagógica, estoy específicamente con la idea de desarrollar un proyecto con la música andina colombiana. Empecé con la estudiantina. La idea de armar una estudiantina que es lo que hoy día tu conoces como la orquesta típica, es por donde han pasado 5 o 6 generaciones de músicos ya hechos y derechos, muchos de ellos vinculados al territorio sonoro de la música andina en Colombia y con grandes éxitos.

**Ya nos estamos acercando al contexto que nos compete. La universidad pedagógica es el espacio donde nos conocimos. Me gustaría conocer tu versión de ese primer contexto que nos aterriza en la clase de taller instrumental.**

En primera instancia, no recuerdo los primeros momentos de encuentro, realmente me queda muy complejo salvo algunos casos muy particulares.

El taller recibe a los estudiantes en el 1 y 2 semestre para ofrecerles la posibilidad de pensarse creativa e interpretativamente desde lo vocal e instrumental utilizando los estudios o experiencias musicales anteriores.

El taller vocal no discrimina si has estudiado mas o menos, si eres buen instrumentista o eres principiante. Lo que queremos es que el estudiante ponga al servicio del taller sus experiencias anteriores.

En resumidas cuentas, quienes entran a la pedagógica son músicos por el hecho de tener a la música como su espacio de participación efectiva tanto antes como después de la universidad.

En esa mirada, trabajos hay muchísimos, no encuentro ninguno en que te pueda localizar específicamente, recuerdo algunos trabajos en grupo en el que participabas con tus compañeros, y quizá la muestra final que hicimos en la sala de la cultura.

Sin embargo, si puedo decir que desde el primer momento fuiste una persona destacada en el área del canto, ahora, recuerdo perfectamente el momento en el que me dices “profe yo tengo experiencia cantando llanero, pero no sé cantar andino y quiero intentarlo”, había un parcial final y me pediste que te acompañara, no recuerdo que fue lo que cantaste. Lo cierto es que te acompañé, como he acompañado a muchas personas.

Ahí fue cuando me expresaste la intención de involucrarte mas de lleno con el aprendizaje del canto en la música andina colombiana. Yo me inventé una estrategia, te dije: listo, yo te acompaño, pero para enseñarte algunas cosas del canto que son importantes yo quiero cantar contigo.

Nos encontrábamos los jueves después del almuerzo en la caseta 109 y cantábamos a dueto. El dueto se llamaba “canta y canto”, empezamos a montar un repertorio donde en ocasiones tu asumías la melodía principal y yo una segunda voz, digamos que empezamos a jugar con elementos del canto andino si le podemos poner ese apellido, con la intención que empezaras a integrar lo estilístico, es decir a reconocer los ritmos y los géneros.

Recuerdo que montamos una danza muy bonita “si te vuelvo a besar” donde yo hacia los solos de tiple, fue muy bonito, deberíamos grabarnos algún día.

Me pareció muy interesante la forma como fuiste integrando el lenguaje de la música andina. Recuerdo que tu definitivamente cantabas llanero, y estaban muy presentes todos los “arrastrados” de la música llanera y esos vibratos medio extraños de final de frase que se emplean en la música llanera.

De a poco, te fui corrigiendo y te decía : “mira, tienes que corregir tal cosa porque no es propio del estilo, esos finales de frase no son andinos, tienes que dispararle a la nota con mucha claridad, no puedes arrastrar las entradas etc. fuiste integrando de manera muy rápida ciertas circunstancias mas del estilo de canto que de la técnica, porque yo jamás me metí con tu mirada técnica personal, absolutamente nada de eso cambió, lo único que cambió fue la comprensión estilística del genero andino.

Recuerdo que un día me dijiste “me quiero presentar a Cotrafa” me acompañas?, yo te dije “pues camine” y así sin asco y sin prevención, ganó el concurso, eso me pareció muy bonito.

Hay otro momento especial, fue cuando comenzamos a acompañarte con William, el tiple solo funciona, pero pensé que traer una guitarra era un gran aporte para

hacer arreglos nuevos. Fíjate que ya todo el mundo canta “Una copa”, recuerda que fuimos los primeros en la historia de la música colombiana que interpretamos ese vals en un Mono Núñez.

Digamos que de ahí en adelante empezamos a proponer repertorios para consolidarlos en los festivales, algunos de esos temas quedaron grabados, la mayoría de ellas en la memoria. De ahí en adelante, usted comenzó a caminar solita.

**¿Que pasaba por su cabeza en el laboratorio de los ensayos?, cual fue la metodología que utilizaste?**

Tengo una respuesta interesante para esa pregunta, no era la primera vez que yo hacía ese trabajo con alguien, antes de ti yo hice ese trabajo con dos o tres chicas mas, y con eso adquirí un poco de experiencia.

De las tres chicas la que mas lejos llegó fue Paula Fajardo con quien tuvimos la hermosa experiencia de trabajar la propuesta de voz solista con tiple acompañante.

Con ella fue diferente porque ella ya venia con formación andina desde su casa. Entonces el trabajo fue mas un asunto de creatividad porque ella empezó a componer sus canciones y el trabajo conjunto se encaminaba a eso.

Cuando llega la llanera a sacar ese vozarrón, había que inventarse la manera metodológica para que empezaras a adoptar los elementos que yo sabía y que te transmitía desde mi voz. Básicamente fue el ejemplo. Cantar contigo era tal vez el mejor camino. Entonces cuando tu me decías, “¿Cómo así?” yo recurría al ejemplo.

Hacíamos el ejercicio de cantar juntos al unísono y después le yo hacía una segunda voz, pero cuando hacía eso, la niña otra vez me patinaba (risas)...

Entonces yo te decía “ya que vas a patinar entonces yo canto la primera voz y canta tu la segunda voz, para que te pegaras un poco a mi forma de cantar.

Podemos ver ahí dos cosas importantes, por supuesto el ejemplo, la imitación es clave, y la segunda era el ensamble vocal con una base estilística que por supuesto era la mía. Yo te dejaba esas tareas, y con esas tareas íbamos construyendo las versiones de las canciones.

Al fin integraste el lenguaje, y de alguna manera entendiste que había que hacer un cambio en términos de la interpretación estilística. De ahí en adelante cuando te escuchaba cantar llanero eras una llanera recia, pero cuando te escuchaba cantar andino eras una cantante formalita de tacón, muy bien afinada con unos vibratos naturales pero que saltaba de un estilo a otro con mucha facilidad.

Eso es algo que me llama mucho la atención, porque creo que logramos hacer la diferenciación en escena de lo que es el estilo del canto andino. Ahora existe la Lizeth andina y la Lizeth llanera

### Reflexión

El aporte que dio el maestro Oscar a mi proceso como cantante en la música andina fue valioso, creo que el mismo explicó la metodología que utilizó para poderme enseñar un saber desde la forma en la que inicialmente yo aprendí la música.

El deseo objetivo de aprender sobre un nuevo lenguaje de interpretación vocal fue cumplido a cabalidad construyendo unas bases bastante fuertes para el aprendizaje que se vino después de esta experiencia.

La experiencia que tiene el maestro de conocer el estilo de interpretación vocal de la música andina desde sus inicios y como se ha venido transformando me ayudó a construir unos cimientos claros del “como” cantar. Algo que le agradezco profundamente es que me puso en contacto con el territorio sonoro de la música andina. El maestro puso al servicio de ese momento de enseñanza su experiencia particular que es muy grande, el no es cantante, pero ha cantado toda la vida, y esa metodología traducida desde la experiencia fue muy efectiva.

APLICACIÓN DE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS				
Intersubjetividad	Tradicición	Conocimiento tácito	Oralidad	Aprendizaje significativo
El aprendizaje como construcción mutua en la experiencia del canto a dueto. En este espacio se compartió desde	Este aspecto tratado desde la experiencia y el compartir, fue fundamental en la apropiación	El aprendizaje de este momento de mi vida fue específicamente experimental, por lo cual, la exploración, el	El aprendizaje habido en este espacio fue específicamente oral. La experimentación, el ensayo, la escucha, el	La experimentación como primer acercamiento a la música andina, al igual que en mi experiencia con

<p>la vivencia de cada uno y se construyó conocimiento desde los saberes vocales y musicales que contribuyeron enormemente al aprendizaje del lenguaje vocal de la música andina colombiana.</p>	<p>del lenguaje de la música andina colombiana, ya que a partir de los repertorios, de la historia, del estilo y de todas las características propias del género, pude comprender la tradición musical de este folclor.</p>	<p>asombro, el descubrimiento, la escucha y cantar otro género fue el aprendizaje que se evidenció por medio de la experiencia y del diálogo en el dueto canta y canto.</p>	<p>diálogo, el sonido, el compartir y el escuchar al otro hizo parte del aprendizaje oral del dueto canta y canto.</p>	<p>la música llanera, fue en extremo significativa porque pude abordar la música de forma experiencial como base importante para seguir con la experiencia de solista vocal en las otras etapas de mi vida artística.</p>
--	---	---	--	---

### 7.12 David Ocampo

Conocí a David en el concurso nacional del Bambuco en el año 2017 en la ciudad de Pereira. Él iba acompañando a una intérprete llamada Sara María Guerrero. En ese momento para mí fue una persona más dentro del concurso, pero no sabía que el destino me iba a unir con él desde los lazos sentimentales y musicales.

Hasta el momento se ha mantenido este proyecto musical donde se han logrado muchas satisfacciones. Concursos ganados, contactos, una propuesta musical que ha sido aceptada por el gremio y esto vuelve la propuesta mucho más aterrizada.

En lo llanero, poco se ve la inclusión de instrumentos ajenos a los tradicionales. A lo largo de los años se ha podido incluir el bajo eléctrico y hace parte ahora de los instrumentos acompañantes en un conjunto llanero. Lo que sea diferente a “arpa, cuatro, maracas y bajo” se le considera “nuevo formato” y es una modalidad que no está estandarizada ni totalmente aceptada por el gremio de música llanera. En la música andina, la inclusión de nuevos instrumentos es algo natural, y se vuelve muy enriquecedor disfrutar diferentes versiones vocales e instrumentales que se comparten desde los arreglos y desde las diferentes sonoridades y tímbricas que pueden dar los instrumentos no autóctonos de la música andina. Ahora, ¿Dónde está el aporte que he trabajado durante el aprendizaje de todos estos años?

Si bien, en el experimento del canto he pasado por muchos géneros estilísticos que aparte de exigir ser interpretados con su lenguaje también invita a adoptar habilidades que quedan impresas dentro de la ejecución del instrumento. Esto quiere decir, que el conocimiento de los diferentes lenguajes en los géneros musicales, el formato instrumental en el que se interprete y la apropiación y el dominio absoluto de lo que conoces de tu instrumento, es lo que forma el criterio musical de un intérprete.

¿es diferente la forma de cantar dependiendo el formato que te acompaña? La respuesta es: Absolutamente Si, porque la ecualización del instrumento debe ser específica. No es igual cantar con el acompañamiento de una guitarra, que cantar con el acompañamiento de un tiple, piano, contrabajo y percusión. Las cualidades vocales que debes emplear desde la técnica vocal son totalmente diferentes. Esto es un aspecto muy valioso que he aprendido en el compartir con David y su conocimiento.

La voz es un instrumento mas dentro del concepto musical y dentro de una agrupación, y debe ser tratada y concebida de esa forma. La voz es un instrumento especial, pero no por ello debe esclavizar a los instrumentos que la acompañan. El estudio de este instrumento es obligatorio, exigente, delicado e igual de importante a los otros instrumentos que hay dentro de una agrupación musical. Todo lo anterior, han sido conclusiones que hemos tenido con David de todo el trabajo conjunto de 3 años. Juntos hemos crecido, aprendido y experimentado con nuestra propuesta musical. David es el director de nuestro proyecto, en el cual todos los instrumentos incluyendo la voz, están en función todos.

Dentro de la propuesta que tenemos ahora con David tenemos el formato de “piano, tiple, contrabajo y percusión” es una propuesta que se ha consolidado desde los arreglos instrumentales que hacen que la versión vocal de una obra tenga una sonoridad diferente.

Este concepto es uno de los mas importantes que he podido concluir desde mi experiencia con la música con respecto a la música llanera y a mi corto camino hasta el momento con la música andina.



**David desde su ventana:**

**Como me conociste:**

En el 2017 te vi por televisión en Cotrafa, cuando estabas participando con el maestro Oscar Santafé y con tu grupo llanero. Yo estaba viendo el concurso porque estaba cantando una amiga mía. En ese festival ganaste. Luego tuve la oportunidad de conocerte personalmente en el concurso nacional del bambuco en Pereira y coincidimos en varios espacios y ahí nació una amistad.

**¿Qué crees que has aprendido musicalmente conmigo?**

Muchas cosas referentes al canto, a otra mirada técnica del canto, porque con las personas que he compartido tienen miradas muy personales y distantes del canto. Contigo aprendí del canto de una forma sencilla sin ser cantante.

**¿A que otras miradas te refieres?**

El concepto que tienen los cantantes de su instrumento es a mi criterio complejo, porque es difícil comprender estos conceptos desde la mirada subjetiva que ellos plantean. El hecho de asumir instrumento de la voz como cualquier otro, nos da la posibilidad de asumirlo como un instrumento versátil y poder ubicarlo en distintos géneros de una forma acertada.

Siempre he sabido que desde la academia se le enseña a una persona a cantar de una forma y así debe cantar todo, o al menos era lo que yo percibía en la universidad y creía que así debía ser. Yo había estado de acuerdo con eso hasta que te conocí.

**¿Que crees que me has enseñado?**

Yo creo que te enseñé a ser un poco mas acertada con el genero de la música andina colombiana, tus ya venias con mucha información al respecto, pero cuando comenzamos a hacer un proyecto juntos los detalles comenzaron a hacerse mas visibles.

El taller de practica indispensable para pulir esos detalles que en mi forma de pensar eran importantes para la interpretación vocal de lo andino.

Cuando te escuchaba cantar algo diferente a lo llanero sonaba muy bien, eso me dio a entender que estabas en toda la capacidad de abordar diferentes músicas. Yo solo te di un impulso. Cuando había destellos del canto llanero sonando en las

canciones andinas, pensé que se podían convertir en un punto de señalamiento sobre todo en el contexto de los concursos que en ese momento eran la prueba de fuego donde mostrábamos nuestro trabajo.

### **¿Que aspectos se trabajaban en el taller laboratorio?**

Empezamos a trabajar que la voz fuera mucho mas abierta, mas natural, mas coloquial explotando su registro, porque también eras miedosa con tu registro. Hicimos un trabajo de homogenización del registro, articulación y fraseos que están establecidos en la música andina y que hay que resaltar y acentuar.

Hay algo muy valioso que tenemos en cuenta y es el aporte que tu le puedes dar a las interpretaciones, porque eso le da el toque distintivo o característico a la propuesta musical que estábamos trabajando.

Básicamente yo te dejo ser libre, pero cuido que esa libertad no choque con los aspectos establecidos de la interpretación vocal de la música andina.

### **¿De que forma me presentabas el lenguaje de la música andina?**

Bueno, ha sido un aprendizaje mutuo. En un principio yo intenté que cantaras con los recursos que tenías de géneros como el pop, balada o algo muy al otro extremo de la música llanera. Llegamos a un consenso entre lo que yo le proponía y los recursos andinos que ya tenías con la fuerza y proyección de la música llanera.

Trabajamos muchísimo sobre el repertorio tradicional, porque la única forma de aprender bien un genero, es conociendo la tradición, luego de esto se podría hacer una propuesta acertada.

Hay géneros que han sido un poco mas fáciles de abordar desde nuestro aprendizaje, como los pasillos y las danzas. El género mas difícil para todo el mundo siempre va a ser el bambuco, y tu no fuiste la excepción, todavía estamos en ese aprendizaje sobre todo reforzando en el fraseo sincopado que es característico del bambuco.

El uso elementos interpretativos vocales como la sincopa, las acentuaciones prosódicas, la comprensión de los diferentes acentos en el bambuco, los practicamos de muchas formas, pero creo que una buena forma en que pudiste asimilar mejor el conocimiento fue desde la composición.

Tu componías, me mostrabas y yo te corregía, y cuando nos dábamos cuenta la obra quedaba muy distinta. Poco a poco entre mas componías, menos tenía que corregirte y mas acertada eras en el genero. Definitivamente la composición fue una forma muy efectiva para que aprendieras a cantar música andina.

### **¿Como es la Lizeth musical antes y después de David?**

Mucho mas acertada en su forma de cantar, ha sido un gran aporte la maestra Marissa, porque te puso a cantar muchos géneros y te guiaba por el camino de la investigación, escuchando referentes vocales acertados en el genero.

Aparte de eso siempre has sido buena instrumentista, pero ahora eres mas consiente de lo que haces, desde los intervalos, las notaciones, los acuerdos o modificaciones que hacemos en la partitura según el arreglo que estemos tocando etc.

Nuestra propuesta se ha caracterizado por hacer versiones no tan tradicionales de la música andina, y si no fueras consiente de tu papel como voz principal en estos arreglos o versiones instrumentales no funcionaria muy bien la afinación ni los elementos vocales para poner en practica.

Ahora eres mucho mas segura, has tenido un proceso significativo con muchas personas idóneas de la música andina como Nicolás Sotelo, Oscar Santafé y luego el equipo actual que tenemos conformado por Diego Sánchez y yo, y de todos has recibido aportes para poder construir la Lizeth que ahora todos conocemos y que hemos podido ver crecer y cambiar hacia lo positivo.

### **Reflexión.**

Definitivamente escuchar desde la otra ventana el proceso que he podido tener con este nuevo aprendizaje ha sido muy significativo para mi. Poder descubrir el “cómo” aprendí desde mi perspectiva o desde mi ventana era un poco mas difícil, hasta cuando pude escuchar todas estas entrevistas que me dieron una luz.

Desde el otro se aprende mucho, pero se aprende aún mas, cuando ese otro te cuenta tu misma historia, ahí descubres muchos detalles que no hubieras descubierto si te hubieras quedado solo con tus propios recuerdos.

El proceso de aprendizaje que llevo hasta ahora ha sido de aproximadamente doce años, donde mi encuentro con David fue el resultado de muchos años de entrenamiento y practica. Esos años cuentan desde que empecé a cantar a mis

doce años hasta ahora. Mi aprendizaje continúa, el descubrimiento de las metodologías que empleo en mi misma para saber el “como” aprendo, continúan. El proyecto con David ha sido muy bonito, hemos tenido experiencias muy significativas en la música y en la pedagogía del concurso.

Aquí terminan hasta ahora mis momentos, experiencias, personas, lugares, que me han moldeado para lo que existe de mi versión del hoy, seguramente continuaré aprendiendo porque hay músicas que me apasionan diferentes a la andina y la llanera y estoy segura que vendrán muchas historias mas.

<b>APLICACIÓN DE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS</b>				
<b>Intersubjetividad</b>	<b>Tradición</b>	<b>Conocimiento tácito</b>	<b>Oralidad</b>	<b>Aprendizaje significativo</b>
Esta es una experiencia continua, la intersubjetividad como categoría de análisis de una experiencia autoetnográfica se cimienta en la construcción del conocimiento desde el compartir con otros. Estos criterios, se han construido con David desde el dialogo, desde el ensayo, desde la escucha, desde la práctica una y otra vez y desde la reflexión de los cambios habidos en el proceso.	Esta es una categoría fundamental, ya que nuestro aprendizaje se fundamenta en el conocimiento de la música tradicional para de esta manera contribuir con una propuesta propia que esté fundamentada en un concepto sólido de la música andina colombiana.	Todo este proceso ha sido fruto del aprendizaje experimental. En un principio guitarra y voz, luego el formato se amplió y la experiencia de aprendizaje siguió creciendo. Este espacio se prestó para la práctica desde la experimentación con la apropiación del uso de la partitura y los arreglos vocales e instrumentales de la propuesta musical.	Esta construcción de conocimiento se ha dado desde el compartir expresando las ideas interpretativas y musicales de este proyecto de forma oral, que el ha aprendido de maestros y a su vez ellos de otros. Por mi parte, el lenguaje musical adquirido de mi familia, y a su vez, ella de otras personas.	Sigue siendo significativo aprender y seguir aprendiendo de este proceso con la música andina colombiana. La experiencia de hacer música profesionalmente y de compartir con personas sabedoras de la música andina colombiana es una fuente de conocimiento constante para el crecimiento interpretativo y vocal de la música.

## 8. COMPONENTE CREATIVO

En el tiempo de mi aprendizaje musical tanto empírico como académico se abrió una ventana para visualizar una nueva forma de aprender, creando música por medio de composiciones vocales andinas y llaneras.

Esta etapa de creación fue indispensable para desarrollar la creatividad y afianzar elementos lingüísticos musicales de los géneros andinos y llaneros.

Las obras que son parte de este componente creativo dan cuenta del aprendizaje y el crecimiento musical en la interpretación y la composición de textos, dado que los conocimientos interpretativos vocales estaban en función del texto, y así mismo, los conocimientos estilísticos en la creación de los textos estaban en función de las melodías.

De esta manera seleccioné cinco obras, cada una de ellas tienen una historia en particular que me gustaría compartir.

Para comenzar, “como luceros de abril” es un pasaje llanero escrito en Julio del 2020.

Abril es un mes sin lluvias en el llano, por lo cual en el día se siente un calor intenso y los ríos menguan, llegando la tarde el cielo se viste de arboles dando preámbulo a un espectáculo hermoso de estrellas y luceros en un cielo claro iluminado por la luna.

El texto hace una comparación entre los luceros que se avistan en el mes de abril en el suelo llanero con los ojos claros y brillantes de una persona de la que se está enamorado. Expresa el deseo de la autora de convertirse en ladrona de su mirada a tal punto de elegir sus ojos por encima de la gloria, sin embargo al escoger sus labios y morir en sus besos logra quedarse con las dos cosas: sus ojos y la gloria.

La estilística de la obra se enmarca en la música criolla, lo cual se refleja en característica como el tempo que tiene una velocidad moderada, las progresiones armónicas presentes que hacen parte de las formas comunes utilizadas en este tipo de música donde todos los acordes están dentro un centro tonal, solamente tonalizando en el coro al tercer y cuarto grado de la tonalidad como en la práctica común, además la melodía tiene unos melismas en los que en una sola sílaba se cambia la nota y por lo general parte de una de las notas fundamentales de la armonía, comúnmente llamados “arrastrados” en la jerga popular, y también se

presentan síncopas características de los melodiosos tradicionales del género. La música está basada en las composiciones del cantautor venezolano Carlos Guevara “El gavilán coplero”.

En segundo lugar, “El mentiroso” es un vals compuesto en mayo del año 2020. Nace como un gusto personal por el género difundido ampliamente en Latinoamérica y que ha tenido diferentes vertientes y exponentes en la música popular de países como México, Argentina, Perú, Ecuador y Colombia.

Este género frecuentemente emplea la temática del despecho, el cual fue también empleado en esta obra. Relata los sentimientos de una persona que ha sido utilizada, a quien le despertaron un amor pero no le correspondieron, siempre le daban excusas que fueron solo mentiras.

La obra tiene una forma común en el género, compuesta por tres estrofas y un coro distribuidas en dos estrofas-coro-estrofa-coro. La estrofa propone armónicamente progresiones muy sencillas que básicamente alternan entre tónica y dominante, su melodía es pausada pero caracterizada por saltos en los intervalos iniciales de cada verso que acentúan la intención de la letra. Para el coro el ritmo armónico y melódico aumenta, expone una progresión común de un círculo de cuartas y luego un paso a la dominante para finalizar.

“Fantasía de amor” es un bambuco escrito en agosto del 2020 y fue clasificado en las obras inéditas del Concurso Nacional del Bambuco del mismo año.

Es una obra que cuenta la historia del romance que solo existe en los sueños del protagonista, una forma de expresar cómo se puede amar y sentir en el mundo real a alguien que es fruto de la imaginación y que solo aparece cuando se está dormido. Expresa los pensamientos e inspiraciones que tiene la persona mientras está despierta de lo que sucede en sus sueños donde conoce el amor y el deseo de todas las noches al dormir volverlo a encontrar.

La música de esta obra tiene influencia de géneros no propios de la región andina colombiana evidenciados principalmente en su armonía, sin embargo conserva elementos que son fundamentales en el bambuco como la síncopa caudal de la sexta corchea del compás sobre la primera del siguiente y las semifrases de cuatro compases. Las estrofas están compuestas de dos secciones, en la primera los cambios armónicos presentes son frecuentemente utilizados en el pop y en la segunda se realiza una tonalización del sexto grado que permite direccionar la modulación al coro una tonalidad mayor.

“Te encontré al fin” es un bambuco creado en el año 2018 y obra finalista en el Festival de Duetos Ciudad de Cajicá.

El texto de la canción cuenta sobre encontrar el amor, después de distintos sucesos en lo que se convierte esa persona al conocerla y expresando el deseo de hacerla feliz.

La estructura formal de la obra es poco común en el bambuco, se compone de estrofa, precoro y coro. La estrofa se caracteriza por tener una melodía con saltos en los intervalos y una armonía que tonaliza distintos grados de la tonalidad central. El precoro tiene un carácter más pausado, en él se modula al sexto grado de la tonalidad inicial y se empieza a evidenciar la aparición en la melodía de la síncopa característica del bambuco y se frecuentan saltos amplios en los intervalos. Aunque el coro armónicamente inicia en la tonalidad del precoro, retorna a la tonalidad inicial y la melodía por otra parte establece una estructura de semifrases de cuatro compases acercándose al bambuco tradicional y extiende los saltos a intervalos de una octava.

Por último, “Yo no soy tu amiga” es una obra creada en el mes de marzo del año 2020 y ganadora del primer puesto como mejor obra inédita en el 45° Festival Antioquia le Canta a Colombia. Está escrita en ritmo de danza.

La temática fue pensada para expresar el sentimiento de un amor imposible en una confesión, en la que la otra persona solo contempla una amistad mientras ella no puede callar más sus sentimientos.

La obra tiene una estructura simple de una sola estrofa y un coro que repite después del intermedio. En lo concerniente a la armonía propone un enriquecimiento sobre unos acordes sencillos, jugando con extensiones sobre las triadas y realizando aproximaciones diatónicas y cromáticas que permiten una conducción de los bajos. Su melodía es interválica y rítmicamente sencilla, va en un constante ascenso de intención por lo que al principio frecuenta los registros medios-bajos y va subiendo en el coro hasta llegar al clímax.

El componente creativo que sustenta este aprendizaje desde la experiencia se puede evidenciar en audio, video, texto y partitura en el **(ANEXO B)**.

## 9. CONCLUSIONES

La identificación de los elementos de mi proceso de formación y crecimiento artístico fue indispensable para la realización de un estudio auto-etnográfico, usando la observación crítica a través de las entrevistas realizadas las cuales dan cuenta de mis experiencias de vida y de la percepción de mi entorno musical.

No solamente se identificaron los elementos formativos sino los espacios, experiencias, momentos, personas y circunstancias que influyeron en mi proceso de aprendizaje del canto como factores indispensables y necesarios para un aprendizaje significativo.

El análisis de estas experiencias expresadas desde el relato personal, identificando los elementos metodológicos y pedagógicos por medio de la reflexión, dan cuenta de una postura desde la pedagogía musical y del aprendizaje autónomo que pude experimentar en mi misma, como aprendiz y del cómo aplicarlo como futura docente.

Al haber realizado la descripción de mi recorrido como estrategia para el proceso de formación del canto se logra proponer una ruta metodológica para el aprendizaje que puede ser aplicable en los espacios formales de enseñanza.

El recorrido realizado a través de las conversaciones y entrevistas con los actores considerados fundamentales para mi proceso de formación, tanto empírico como formal; me permitió identificar, con alto grado de detalle los espacios, las experiencias, momentos, personas y circunstancias que fueron moldeando el mencionado proceso y la forma como cada una de estas personas, participó en el proceso y sus contribuciones. El reconocimiento de ellos y sus formas de enseñanza forjaron en mí el descubrimiento de metodologías y estrategias de aprendizaje consiente, que pude identificar gracias al pensamiento crítico, pedagógico y académico, formado en la universidad

En el periodo prenatal la persona construye las bases de su salud, su afectividad, su equilibrio, su capacidad de relacionarse, su inteligencia y su creatividad. Esto se hace posible gracias a los aportes psicológicos materiales y físicos de la madre. Por lo cual, el estímulo musical en el periodo prenatal puede educar al bebé despertando armónicamente capacidades emocionales, sensoriales e intelectuales.



El referente (persona que admiras, que te haya enseñado antes, a quien escuchas cotidianamente, trabajos cercanos a tu gusto personal), como figura de enseñanza pedagógica es fundamental para el ejercicio de reflexión y del autoaprendizaje. Por tal razón el maestro de canto debe diseñar las estrategias necesarias para encontrar en su estudiante los referentes de sus posibles aprendizajes anteriores y construir desde este espacio, nuevas propuestas de complemento técnico, teórico y vivencial. De otra manera un aprendizaje formal terminaría desechando las capacidades anteriores del estudiante, enfrentándolo al desconocimiento de su proceso anterior.

El uso de una pedagogía basada en el asombro y el deseo de conocimiento es un punto de conexión estratégica para que el maestro comparta su conocimiento con el estudiante y lo articule a partir de la enseñanza -aprendizaje de una forma mas practica tanto para docente en su enseñanza, como para el estudiante en su aprendizaje.

Es de suma importancia la creación de estrategias para el aprendizaje colectivo en los cuales se construya conocimiento desde los espacios prácticos y teóricos de la música, en donde el docente y el estudiante aprenden mutuamente y se construye conocimiento desde el compartir las experiencias, desde el descubrir nuevas formas de aprender y enseñar y desde la capacidad de adaptarse a los continuos cambios del aprendizaje.

El conocimiento teórico se vuelve significativo cuando se relaciona con una experiencia previa, este proceso de evocar lo vivido con la conciencia del saber “que” significa lo que ya viviste, es una traducción de alto significado para un aprendizaje con pocas probabilidades de olvido.

El proceso creativo es una de las potencialidades mas elevadas y complejas de los seres humanos, por lo cual debe estar vinculada indispensablemente en las metodologías para el aprendizaje. Un docente debe tener como cualidad obligatoria la creatividad pensándose como una herramienta pedagógica y metodológica para el aprendizaje. Ahora, me formé en un espacio donde me enseñan a enseñar y mejor aún música, por lo cual, el asunto compositivo, se debe en gran escala a la comprensión de la creatividad en la música como un componente pedagógico poderoso.

¿Cómo puedo articular esta fortaleza en mi que hacer docente?, componiendo obras para mis grupos específicamente con los aspectos musicales que se adaptan a las necesidades de mis niños, creando desde la música estrategias que

se articulen con los objetivos de la clase. Además, no solo la creatividad se utiliza como componente para la pedagogía sino también para la carrera artística.

Por lo cual, dentro de mi proceso de aprendizaje empírico y académico y la comprensión musical de la interpretación de la música andina y llanera, incursioné en la composición. Por lo cual quiero evidenciar por medio de estas obras mi aprendizaje musical que viene desde lo empírico y está moldeado con los filtros de la academia. Estas obras son: “Yo no soy tu amiga”, “Fantasía de amor”, “Te encontré al fin”, “Como luceros de abril” y “El mentiroso”. Las presento como el soporte, resultado y componente creativo de mi aprendizaje musical.

En los anexos se pueden encontrar las partituras, las reseñas, los audios o videos, algunas participaciones y premios que han obtenido en los diferentes certámenes de la música en Colombia.

## 10. BIBLIOGRAFÍA

1. Rubén López, y Úrsula San Cristóbal. 2014. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Esmuc.
2. Nubia, Salazar. 2016. *Músicas tradicionales en espacios académicos: la rueda de gaita como experiencia de aprendizaje*. Barcelona: España.
3. Miguel, Manzano. 2017. *La investigación de la música popular de tradición oral en Castilla y León: Reseña bibliográfica selectiva*. Morales del Vino: Zamora.
4. Carlos, Rivera. 2009. *Cultura musical llanera urbana, un imaginario que se construye en las ciudades del piedemonte. (pensamiento), (palabra)... y obra*. Bogotá: Colombia.
5. Carlos, Rojas. 2011. *Música Joropo de las Llanuras de Colombia*. Bogotá: Colombia.
6. Claudia, Calderón. 1999. *Aspectos musicales del joropo de Venezuela y Colombia*. Revista musical de Venezuela N0 39,229.
7. Javier, Arévalo. 2004. «La tradición, el patrimonio y la identidad». *Revista de estudios extremeños*. 3: 0210-2854.
8. Alberto, Londoño. *Danzas Colombianas de proyección folclórica*.2015. Medellín: Colombia.
9. *Autorretrato instrumento autoetnográfico*. Navarro H, 2016.
10. Egberto, Bermúdez.1984. *Nacionalismo y cultura*. Bogotá:Colombia.
11. Ian, Cook. 1998. *Music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

12. Carilyn, Ellis. 2004. *The Ethnographic I*. Altamira Press.
13. Kraut, R. (2005). *Does Matter to Aesthetic Theory? The Journal of Aesthetics and Art Criticism* , 63 (1), 3-15
14. Joseph, Ausubel. Helen, Hanesian. 1983. *Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo*. Segunda Edición, México, Editorial Trillas.
15. Heckmair, Bend. Michl, Werner. 1993. *Erleben und Lernen – Einstieg in die Erlebnispädagogik: Luchterhand*.
16. Karl, Heider. 1975. "What Do People Do? Dani Auto-Ethnography." *Journal of Anthropological Research* 31: 3–17.
17. Carolyn, Ellis. Tony, Adams y Arthur Bochner. 2011. "Autoethnography: An Overview." *Historical Social Research/Historische Sozialforschung* 12 (1): 273–290.
18. Rubén, López, y Úrsula, San Cristobal. *Investigación artística en música*. 2014. Barcelona: España.
19. Carlos, Rivera. "Cultura musical llanera urbana, un imaginario que se construye en las ciudades del piedemonte. *Pensamiento palabra y obra*". 2010. Bogotá: colombia.
20. Civallero, E. (2007). *Oralidad: la palabra hablada* [web log post]. Extraído el 28 de septiembre de 2016, de <http://tradicionaloral.blogspot.com.co/2007/09/oralidad-la-palabra-hablada.html>
21. Javier, Ocampo. *Música y folclor de Colombia*. 1984: Colombia.
22. Taylor S. y Bodgan R. "Introducción a los métodos cualitativos de la información". 2000.
23. Elbow, Gómez. *Introducción a la antropología social y cultural*" Universidad de Cantabria.

24. José Ron. *“sobre el concepto de cultura”* 1977. Quito: Ecuador.
25. Carlos Corena. *“Un estudio etnográfico sobre el aprendizaje y la enseñanza de algunos de los Etudes de Chopin en el contexto de Bucaramanga”* 2012. Santander: Colombia.
26. Jorge Rivera. *“El aprendizaje significativo y la evaluación de los aprendizajes”*. Revista de investigación educativa 2004.
27. Sergio Albarracín. *“Conocimiento explícito Vs Conocimiento tácito”* blog ainia insights. 2011
28. María Madrazo Miranda. *“Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición”* 2005. Coatepec: México.
29. Guillermo Abadía, M. (2012). A B C del flokllore colombiano. Bogotá D. C., Colombia.
30. Manuel, Zapata. *“Los pasos del folklore colombiano”*. El folklore andino. Boletín Cultural Y Bibliográfico, 4(03), 234-235. Recuperado de [https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/6332](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/6332)
31. Octavio, Marulanda *“El folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural”*. Editorial Bogotá: (1984) Artestudio. Recuperado de: <http://babel.banrepcultural.org/cdm/singleitem/collection/p17054coll10/id/2398/rec/1>

## 11. ANEXOS

Los anexos están ubicados en carpetas de One Drive en los siguientes enlaces:

### 11.1 Anexo A

<https://drive.google.com/drive/folders/1Zf2MJcdjjXeKPnIoHURosr3hWrRaKWfv?usp=sharing>

### 11.2 Anexo B Composiciones (Componente creativo)

<https://drive.google.com/drive/folders/1U9NMloP41TdHxfeZMoQrovX9pkT0X7rU?usp=sharing>

### 11.3 Consentimiento informado

[https://drive.google.com/drive/folders/157qC\\_Rts3pzkMwotNn\\_bXdugvngokJBz?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/157qC_Rts3pzkMwotNn_bXdugvngokJBz?usp=sharing)