



ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado *Pedagogía Musical Vernácula, la Escuela de gaita en Sahagun Córdoba - Estudio de coro*

Presentado por el estudiante: *Jaime Ospina*

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

1. la pertinencia del enfoque para la construcción de lo pedagógico musical, a la altura de la variedad y riqueza de las músicas tradicionales.
2. Rigor etnográfico con el que se lleva a cabo el trabajo
3. la sustentación refleja un dominio y una consistencia conceptual.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	<i>Angélica Vanegas</i>	<i>Angélica Vanegas C</i>	<i>50</i>
Jurado 2 - lector			
Jurado 3 - asesor	<i>Elicer Arenas</i>	<i>Elicer Arenas</i>	<i>50</i>
Jurado 4 - asesor	<i>Marcela Per</i>	<i>Marcela Per</i>	<i>50</i>

Nota Final

Dado en Bogotá D.C. a los *20* días del mes de *Febrero* de 2014



ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado: *Pedagogía Musical Vernácula La escuela de Guaitas en Sanagón Córdoba Estudio de caso*

Presentado por el estudiante: *Jaime Ospina.*

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

- 1. La pertinencia del enfoque para la construcción de la pedagogía musical a la altura de la variedad y riqueza de los músicas tradicionales.*
- 2. Rigor etnográfico con el que se llevó a cabo el trabajo.*
- 3. La sustentación refleja un dominio y una consistencia conceptual.*

	NOMBRE	FIRMA
Jurado 1 - lector	<i>Angelica Vanegas</i>	<i>Angelica Vanegas C.</i>
Jurado 2 - lector		
Jurado 3 - asesor	<i>Marcela Pico</i>	<i>SP</i>
Jurado 4 - asesor	<i>Eliecer Arenas</i>	<i>EA</i>

Nota Final:

Dado en Bogotá D.C. a los *20* días del mes de *Febrero*. de 2014


**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACION MUSICAL**

**PEDAGOGIA MUSICAL VERNACULA. LA ESCUELA DE GAITA EN SAHAGUN CORDOBA.
ESTUDIO DE CASO**

TESIS DE GRADO. LICENCIATURA EN MUSICA

**JAIME OSPINA
PROFESOR GUIA: ELIECER ARENAS MONSALVE**

**Bogotá, D.C. Colombia
Febrero de 2014**


 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Escuela de Pedagogía</small>	FORMATO
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE
Código: FOR020GIB	Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 3

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional, Biblioteca Facultad de Bellas Artes.
Título del documento	PEDAGOGIA MUSICAL VERNACULA. LA ESCUELA DE GAITA EN SAHAGUN CORDOBA. ESTUDIO DE CASO
Autor(es)	JAIME JOSÉ OSPINA GUTIERREZ DE PIÑERES
Director	ELIECER ARENAS MONSALVE
Publicación	NO
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL
Palabras Claves	PEDAGOGIA, VERNACULA, GAITA, SAHAGÚN,

2. Descripción
Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Musica en la Universidad Pedagógica Nacional.

3. Fuentes
Se consultaron cinco autores de artículos en revistas especializadas y dos autores de libros.

4. Contenidos
<p>ASPECTOS PRELIMINARES. Sorprendentemente, gran parte de los músicos colombianos responsables de la producción musical de este país desde la llegada de las primeras tecnologías de grabación, nunca tuvieron formación académica en música; aun así, durante los últimos 20 años, han llevado la música de Colombia a todos los rincones del mundo, han realizado grabación de una calidad notable y han tenido un aporte invaluable a la música y la cultura, no solo de Colombia sino del mundo entero. La educación musical en Colombia ha estado profundamente influenciada por una visión euro céntrica que no ha permitido valorar en su justa dimensión la riqueza de las músicas tradicionales y por consiguiente las metodologías y didácticas través de las cuales estas músicas se han venido transmitiendo de generación en generación por cientos de años. Por pedagogía musical vernácula se entienden todas estas experiencias de transmisión del conocimiento musical que han sucedido en Colombia de una manera espontánea y practica cultural colectiva extra académica, recurriendo mas a la inteligencia (la capacidad de relacionar conocimientos que poseemos para resolver una determinada situación) que conocimientos aprendidos a partir de producciones intelectuales originadas en realidades diferentes a la nuestra.</p> <p>METODOLOGIA DE INVESTIGACION. Este proyecto es una investigación de tipo cualitativo, específicamente un estudio de caso. Se pretende por medio de instrumentos de investigación (entrevistas), recoger información acerca de los actores fundamentales dentro del proceso educativo en la escuela de gaita de Sahagún, Córdoba, los maestros y los discípulos. Se realizaron entrevista individuales en el caso de los maestros y uno de los discípulos, y una reunión colectiva con los dos maestros y dos de los discípulos mas relevantes</p> <p>MARCO REFERENCIAL. Este proyecto esta teóricamente cimentado en tres pilares; un primer pilar epistemológico, a través del cual se sustenta y validan todos los conocimientos originados en la realidad no europea, otro antropológico, que permite comprender el concepto de lo vernáculo y uno pedagógico, a través del cual los otros dos se funden y complementan en función de la pedagogía.</p> <p>DESCRIPCION DEL TERRITORIO – SAHAGÚN. Geografía e historia</p> <p>BREVE HISTORIA DE LA GAITA. La información y los datos que se exponen a continuación han sido recopilados por el investigador durante los 13 años de trasegar por el sendero de este instrumento; algunos provienen de fuentes informales, otros de la imaginación y el ejercicio del sentido común</p>

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <i>Escuela de Pedagogía</i>	FORMATO		
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE		
Código: FOR020GIB	Versión: 01		
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 3		

FUNDAMENTACION EPISTEMOLOGICA

Otro autor importante en el cual este proyecto se apoya teóricamente es Boaventura De Sousa Santos y su libro Una Epistemología Del Sur: La Reinención del Conocimiento y la Emancipación Social, a través de este libro, el autor plantea la conexión inminente entre la crisis de la realidad occidental y el pensamiento a partir del cual se genero, y la '... gran inquietud por traer a la discusión "conocimientos-otros", esto es, no solamente los conocimientos occidentales'

INFORME FINAL. El camino de Elber Alvarez – El Camino de Juancho Nieves – El Encuentro – Los Discipulos

5. Metodología

Este proyecto es una investigación de tipo cualitativo, específicamente un estudio de caso. Se pretende por medio de instrumentos de investigación (entrevistas), recoger información acerca de los actores fundamentales dentro del proceso educativo en la escuela de gaita de Sahagún, Córdoba, los maestros y los discípulos. Se realizaron entrevista individuales en el caso de los maestros y uno de los discípulos, y una reunión colectiva con los dos maestros y dos de los discípulos mas relevantes. A la luz del texto Educación y Pedagogía, Enseñanza y Didáctica, diferencia y relaciones, escrito por Ricardo Lucio, y en vista de que este es un proyecto orientado a la pedagogía más que a la didáctica, estas entrevistas estuvieron más orientadas a develar toda la reflexión alrededor del proceso educativo a partir del cual se funda la escuela en Sahagún, cual es el pensamiento que ha orienta el ejercicio educativo de estos maestros durante estos 11 años de ejercicio.

6. Conclusiones

Este proceso de investigación permitió de muchas formas corroborar lo que se planteó como una hipótesis en el comienzo; existe un valor incuantificable en todo aquel saber que surge a través de la intuición y el ejercicio puro de la inteligencia, cuando los seres humanos nos enfrentamos a los desafíos de la cotidianidad, del ejercicio de vivir. Elber Álvarez y Juancho Nieves, guiados exclusivamente por su amor a la música, han logrado desarrollos notables en su ejercicio musical, pedagógico y de construcción de instrumentos. Cuantos más como ellos en Colombia? En el mundo? Que enriquecedor seria para la construcción de la academia, en otros campos del conocimiento más allá de la música y la pedagogía, si, libres del prejuicio, lográramos desentrañar todo ese saber vernáculo, que ha surgido y continuara surgiendo en esos ámbitos no académicos, íntimamente conectados con la realidad.

Se puede concluir, después de todo este proceso, que la pedagogía de Elber Álvarez y Juancho Nieves se funda en cinco pilares fundamentales.

PEDAGOGIA FRACTAL, LA MUSICA COMO MEDIO Y NO COMO FIN, APRENDIZAJE SOSTENIBLE, MULTI INSTRUMENTISMO y FOMENTO DE LA COMPOSICION.

Elaborado por:	JAIME JOSÉ OSPINA GUTIERREZ DE PIÑERES
Revisado por:	ELIECER ARENAS MONSALVE

Fecha de elaboración del Resumen:	26	02	2014
------------------------------------------	----	----	------



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Escuela de Pedagogía

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 3 de 3

AGRADECIMIENTOS

A mis primeros maestros, los que me enseñaron el amor, mis padres, Jaime Ospina y Elsa Gutiérrez de Piñeres.

A todos aquellos con la sabiduría para descubrir el saber en la realidad misma y la generosidad para transmitir ese saber con amor. Elvira Fuentes, Catalino Parra, Antonio García, Encarnación Tovar, Orlando Yepes, Damian Bossio, Sixto Silgado, Jesús Sayas.

A mis maestros de la realidad más profunda e intangible, mis hijos. Nicolas Ospina y Abigail Ospina.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCION	11
CAPITULO I	
ASPECTOS PRELIMINARES.	12
1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	12
1.2 ANTECEDENTES O ESTADO DEL ARTE	14
1.3 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	15
1.4 OBJETIVOS	16
1.4.1 OBJETIVO GENERAL	16
1.4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	16
CAPITULO II	
METODOLOGIA DE INVESTIGACION	17
2.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN	17
2.2 ENFOQUE INVESTIGATIVO	17
2.3 INSTRUMENTOS Y HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN	17
2.3.1 ENTREVISTA A LOS MAESTROS	18
2.3.2 ENTREVISTA A LOS DISCIPULOS	19
2.4 ESTRUCTURA GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN	20
CAPITULO III	
MARCO REFERENCIAL	22
3.1 INTRODUCCION	22
3.2 DESCRIPCION DEL TERRITORIO – SAHAGUN	25
3.2.1 GEOGRAFIA	
3.2.2 HISTORIA	
3.2.2.1 ANTECEDENTES PRECOLOMBINOS	30
3.2.2.2 PERIODO DE CONQUISTA	31
3.2.2.3 PERIODO DE COLONIZACION	31
3.2.2.4 PROCESO DE INDEPENDENCIA EN EL SIGLO XIX	34
3.2.2.5 LA REPUBLICA DEL SIGLO XIX	35

3.2.2.6 LA MODERNIZACION	38
3.2.2.7 CORRIENTES MIGRATORIAS	41
3.2.2.8 SAHAGUN LA MIGRACION SIRIO LIBANESA	42
3.2.2.9 PRINCIPIOS DE CIVILIZACION Y CULTURA	43
3.3 BREVE HISTORIA DE LA GAITA	45
3.3.1 EL ORIGEN	45
3.3.2 LA EVOLUCION	47
3.3.3 LAS CORRIENTES	49
3.4 FUNDAMENTACION EPISTEMOLOGICA	50
CAPITULO IV	
INFORME FINAL	
4.1 EL CAMINO DE JUANCHO NIEVES	52
4.2 EL CAMINO DE ELBER ALVAREZ	59
4.3 EL ENCUENTRO	64
4.4 LOS DISCIPULOS	66
4.4.1 CARLOS ALMENTEROS	67
4.4.2 GIOVANNI LALINDE	70
CAPITULO V	
CONCLUSIONES	
5.1 PEDAGOGIA FRACTAL.	70
5.2 LA MUSICA COMO MEDIO Y NO COMO FIN	73
5.3 APRENDIZAJE SOSTENIBLE	74
5.4 MULTIINSTRUMENTISMO	75
5.5 FOMENTO A LA COMPOSICION	75
BIBLIOGRAFIA	77
ANEXOS	78

TABLA DE GRAFICAS

1. ARQUITECTURA VERNACULA	19
2. MAPA DE COLOMBIA	22
3. MAPA DE CORDOBA	23
4. MAPA DEL MUNICIPIO DE SAHAGUN	24
5. DEPARTAMENTO DE CORDOBA. DIVISION POLITICA	24
6. INDIGENAS DE LA SIERRA NEVADA TOCANDO CHWANAS	44
7. GAITAS MODERNAS	46
8. TAMBORES AFROCOLOMBIANOS DE LA REGION CARIBE	47
9. ARBOL FRACTAL	71

INTRODUCCION.

Hasta de las situaciones más terribles como la guerra surgen cosas positivas. El recrudecimiento del conflicto colombiano a partir de la segunda mitad de la década de los 90, generó un éxodo masivo de personas desde el campo hacia las ciudades y de esta forma el encuentro de estos dos 'países', el rural y el urbano. Muchos de estos migrantes eran músicos, artesanos, sabedores de un conocimiento ancestral, transmitido de generación en generación por tradición oral. Se inicio así una de las épocas más prolíficas y de mayor crecimiento en la historia reciente de la música colombiana, gracias al encuentro, liberado del prejuicio, entre los músicos urbanos, conocedores de las manifestaciones musicales del resto del mundo, y los músicos rurales, conocedores de las músicas vernáculas, fuertemente arraigados en la tierra y en las tradiciones.

Sorprendentemente, estos músicos rurales, que nunca habían asistido a un conservatorio o una academia formal de música, mostraban una musicalidad y unas habilidades para la música notables, además de poseer una 'voz' única, de tener un lenguaje musical propio. Como se enseña y como se aprende la música en los contextos rurales no académicos de Colombia es la pregunta fundamental que motiva este proyecto. Muchos de estos músicos hoy por hoy viajan por el mundo, tocando en los festivales más importantes de World Music, llenando auditorios en las ciudades más importantes, mostrándole al resto de la humanidad el verdadero tesoro de este país, su espíritu.

De qué forma los entes dedicados a la educación formal de la música y los músicos podrían enriquecerse con estas pedagogías?Cuál es el pensamiento pedagógico que subyace estas experiencias educativas exitosas? Pueden ser estas pedagogías vernáculas la semilla a partir de la cual empecemos a desarrollar un pensamiento pedagógico realmente colombiano? Este proyecto está centrado en un caso específico, la escuela de gaita en Sahagún, Córdoba, liderada por Juancho Nieves y Elber Álvarez, pero abre la puerta para que otros investigadores, apoyados en los instrumentos de investigación que se expondrán más adelante, busquen las respuestas a estas preguntas en tantos lugares de nuestra geografía como sea posible; bien podría esta ser una oportunidad para buscar y encontrar nuestra emancipación epistemológica.

CAPITULO I

ASPECTOS PRELIMINARES.

1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

El término World Music (música del mundo), se originó en el siglo XX como una categoría de marketing y clasificación académica de la música no occidental tradicional. Son todas esas músicas que aun cuando habían existido y evolucionado por siglos, solo empezaron a visibilizarse durante la segunda mitad del siglo XX. El término ha sido atribuido al etnomusicólogo Robert E. Brown, quien lo acuñó en la década de 1960 en la Universidad de Wesleyan en Connecticut, donde desarrolló programas desde pregrado hasta doctorado en esta disciplina. El término llegó a ser corriente en la década de 1980 como una etiqueta de mercadeo en los medios de comunicación y la industria de la música, y se utiliza a menudo para clasificar cualquier tipo de música no occidental.

Colombia no ha sido ajeno a este fenómeno; aun cuando los intentos por establecer puentes y conexiones entre la música colombiana y la música de otros países del mundo llevaron a la producción de una amplia discografía a través de sellos disqueros como Discos Fuentes, es a través de Totó La Momposina y su disco La Candela Viva, producido por Peter Gabriel en el año 1992, que la comunidad musical global empieza realmente a darse cuenta de la gran riqueza musical de nuestro país. En un contexto más masivo, la producción de Carlos Vives, Clásicos de la Provincia, marco también un hito dentro de este proceso a través del cual muchos colombianos empezaron a darse cuenta de la riqueza cultural de Colombia. En el ámbito académico, el museo Smithsonian había realizado unas grabaciones de notable calidad, la Pontificia Universidad había publicado el álbum **Itinerario Musical Por Colombia** con motivo de la celebración de los 500 años del ‘descubrimiento’ de América y se había llevado la grabación del disco **Le Bullerengue** que recolectaba un amplio repertorio de las melodías tradicionales del bullerengue ¹ de las regiones de Urabá y la región costera de Córdoba y Sucre.

¹ El bullerengue es una de las músicas tradicionales de la Región Caribe colombiana. A diferencia de otras músicas como la gaita y la cumbia en las cuales sucedió un mestizaje entre los elementos indígenas y africanos, el bullerengue es una música predominantemente afro descendiente. EL formato de bullerengue incluye tambor alegre, tambor llamador, tablitas, totuma con semillas y voces.

Sorprendentemente, gran parte de los músicos colombianos responsables de la producción musical de este país desde la llegada de las primeras tecnologías de grabación, nunca tuvieron formación académica en música; aun así, durante los últimos 20 años, han llevado la música de Colombia a todos los rincones del mundo, han realizado grabación de una calidad notable y han tenido un aporte invaluable a la música y la cultura, no solo de Colombia sino del mundo entero.

Como bien lo dice Martha Lucia Barriga Monroy en su tesis doctoral Historia de la educación musical en Bogotá 1880-1920, 'Históricamente nos han sido impuestos diversos modelos de educación musical foránea, totalmente descontextualizados de nuestra época, nuestras necesidades, y de nuestro medio geográfico y socio cultural tan diverso'. La educación musical en Colombia ha estado profundamente influenciada por una visión euro céntrica que no ha permitido valorar en su justa dimensión la riqueza de las músicas tradicionales y por consiguiente las metodologías y didácticas través de las cuales estas músicas se han venido transmitiendo de generación en generación por cientos de años.

El aprendizaje de la música en culturas ancestrales muestra un componente que difiere del método académico formal utilizado en la formación musical reciente. Los representantes de estos orígenes han transmitido a través de generaciones (hasta el día de hoy) la música de una forma en la que elementos como el desarrollo de la intuición y las habilidades de ejecución preceden al aprendizaje de otros como la lectura musical y la comprensión de la teoría, los cuales han sido estandarizados como la base del desarrollo del aprendizaje musical.

Por pedagogía musical vernácula se entienden todas estas experiencias de transmisión del conocimiento musical que han sucedido en Colombia de una manera espontánea y practica cultural colectiva extra académica, recurriendo mas a la inteligencia (la capacidad de relacionar conocimientos que poseemos para resolver una determinada situación) que conocimientos aprendidos a partir de producciones intelectuales originadas en realidades diferentes a la nuestra.

Podría tomar años documentar todas estas pedagogías en un país tan rico y diverso como Colombia, pero sería sin lugar a dudas un primer peldaño para empezar a desarrollar un pensamiento musical pedagógico realmente colombiano. Este proyecto pretende estudiar de una manera muy puntual el caso de la escuela de gaita en Sahagún, Córdoba; un proyecto liderado desde hace 20 años por Elber Álvarez y desde hace 10 potenciado por el encuentro con el maestro Juancho Nieves, con el ánimo de que mas pedagogos de la música en Colombia se aventuren a desentrañar y documentar otros procesos y experiencias en las demás regiones de nuestra geografía.

1.2 ANTECEDENTES O ESTADO DEL ARTE

Un primer antecedente relacionado con el concepto de pedagogía vernácula es David McNamara y su ensayo publicado en el **British Journal Of Educational Studies**.² Más específicamente relacionado con la música, John O'Flynn publico en el **International Journal Of Music Education** el ensayo Vernacular Music Making and Education³, que explora los elementos de la música y pedagogía vernácula y de qué forma estos elementos pueden enriquecer la practica pedagógica formal. Un ejercicio similar pero relacionado con la danza se realizo en Palestina '**A vernacular dance pedagogy: El Funoun Palestinian dance Group A qualitative/ethnographic action research Project By Serene Huleileh**'. Todos estos son intentos por legitimar la importancia de las prácticas pedagógicas vernáculas en diferentes contextos.

Un antecedente importante en Colombia lo constituye la investigación de Leonor Convers y Juan Sebastián Ochoa titulada '**Una propuesta metodológica para abordar el estudio de las músicas tradicionales en la academia**', basado en una reflexión acerca de la publicación "Gaiteros y Tamboleros: Material Didáctico para Estudiar la Música de Gaitas de San Jacinto, Bolívar", material creado por los autores como proyecto de investigación para la Pontificia Universidad Javeriana, que pretende mostrar una propuesta metodológica para el estudio de las músicas tradicionales en la academia. Dicha propuesta tiene como primer paso la asimilación y comprensión de las formas en que estos músicos entienden, piensan, hacen y transmiten sus propias músicas. Luego, sumándole a lo anterior las metodologías y formas de pensar de la academia, se plantea

² British Journal Of Educational Studies. Vol XXXIX No. 3 August 1991

³ International Journal of Musica Education. June 22, 2006

una metodología que, evaluando los pros y contras que las visiones tradicionales y académicas puedan tener para el estudio formal de estas músicas, combine ambas formas de aproximación y transmisión del conocimiento. En otras palabras, se hace uso de estrategias pedagógicas que plantean los músicos tradicionales y la tradición académica, para encontrar un punto de equilibrio donde ambas formas de conocer y de entender se compenentran y complementan, sin pretender privilegiar o validar más una visión sobre la otra. Así, el papel del investigador consiste en asimilar las diferentes aproximaciones al objeto musical, para luego intentar ubicarse “en la frontera” (Mignolo, 2003) y servir de mediador o puente entre ambos tipos de saberes.’⁴

Entre los principales antecedentes respecto al estudio de las pedagogías musicales informales y alternativas en Bogotá se encuentran:

- La "práctica común" como la menos común de las prácticas [Recurso electrónico] una mirada crítica a los supuestos que configuran la educación musical universitaria en Colombia

Autor: Ochoa Escobar, Juan Sebastián

- Pavajeau, Julia Esther de Tesis. Educación musical en el distrito especial de Bogotá.

- La educación musical en Bogotá, 1880-1920. Martha Lucia Barriga Monroy. Universidad de Pamplona

1.3 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

Cuál es el pensamiento pedagógico sobre el cual se fundamenta el ejercicio educativo musical en la escuela de gaita de Sahagún, Córdoba?

⁴ Primer Encuentro Interdisciplinario de Investigaciones Musicales. Catalogo de Resúmenes de Ponencias. P

1.4 OBJETIVOS

1.4.1 OBJETIVO GENERAL

Este proyecto pretende identificar y documentar el pensamiento pedagógico musical vernáculo sobre el cual se fundamenta el ejercicio educativo en la escuela de gaita de Sahagún, Córdoba.

1.4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar y relacionar elementos comunes entre la pedagogía 'formal' académica y la pedagogía 'informal' vernácula.
- Identificar elementos diferenciadores dentro de la pedagogía vernácula que eventualmente puedan enriquecer las prácticas pedagógicas académicas formales.
- Establecer una metodología de investigación que permita replicar este proyecto de investigación en otros contextos.

CAPITULO II

METODOLOGIA DE INVESTIGACION

2.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN

Este proyecto es una investigación de tipo cualitativo, específicamente un estudio de caso. Se pretende por medio de instrumentos de investigación (entrevistas), recoger información acerca de los actores fundamentales dentro del proceso educativo en la escuela de gaita de Sahagún, Córdoba, los maestros y los discípulos. Se realizaron entrevista individuales en el caso de los maestros y uno de los discípulos, y una reunión colectiva con los dos maestros y dos de los discípulos mas relevantes. A la luz del texto **Educación y Pedagogía, Enseñanza y Didáctica, diferencia y relaciones**, escrito por Ricardo Lucio, y en vista de que este es un proyecto orientado a la pedagogía más que a la didáctica, estas entrevistas estuvieron más orientadas a develar toda la reflexión alrededor del proceso educativo a partir del cual se funda la escuela en Sahagún, cual es el pensamiento que ha orienta el ejercicio educativo de estos maestros durante estos 11 años de ejercicio.

2.2 ENFOQUE INVESTIGATIVO

En vista de que este proyecto pretende la descripción detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones, conductas observadas y sus manifestaciones, el enfoque de este proyecto es cualitativo. Existe un hilo conductor que lleva del pensamiento a la palabra, de la palabra a la acción y de la acción a la realidad. La realidad en este caso es un proyecto pedagógico musical exitoso que no solo existe en Sahagún sino que ya se ha replicado en otros municipios del departamento de Córdoba. Cuál es el pensamiento sobre el cual se funda esta experiencia? Como piensan la educación musical sus líderes? Que impacto está teniendo la escuela en los estudiantes y en la comunidad en general?

2.3 INSTRUMENTOS Y HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN

El instrumento de investigación que se utilizara para llevar a cabo la investigación son entrevistas individuales con los maestros y sus discípulos más sobresalientes.

2.3.1 ENTREVISTA A LOS MAESTROS.

Se pretende a través de estas entrevistas, elaborar un perfil detallado de los maestros-músicos, identificar los momentos de su vida en los cuales decidieron dedicar su vida a la música y posteriormente a la educación musical, cuales son los pilares ideológicos de su ejercicio pedagógico, como aprendieron, como enseñan, hasta que punto involucran elementos de la pedagogía formal. Estas preguntas están divididas en tres grupos: Ontológicas, que pretenden develar al ser humano, su mente y su espíritu, sus motivaciones. Otro grupo pretende descubrir y describir el proceso mismo a través del cual obtuvieron sus conocimientos de música y pedagogía a través de su vida y un tercer grupo que pretende describir el buscar nombre proceso como tal de la escuela en Sahagún. Son estas preguntas:

2.3.1.1 PREGUNTAS ONTOLOGICAS.

- Que lo llevo a la música? Relate el momento de su vida en el que sintió el impulso de hacer y aprender música.
- Considera usted que la música transforma al ser humano? De que forma lo ha transformado a usted?
- Porque considera usted que la música es importante para los seres humanos como individuos y como comunidades?
- Que lo llevo a la gaita? Relate el momento de su vida en el cual conoció por primera vez este instrumento.
- Considera usted que se puede aprender de si mismo a través del ejercicio de la música? Que ha aprendido de si mismo a través de sus años de ejercicio de la música?

2.3.1.2 PREGUNTAS ACADEMICAS.

- Porque considera usted que la educación musical es importante para los seres humanos?

- Quienes fueron los maestros tradicionales a través de los cuales usted aprendió a tocar la gaita? Quienes fueron sus mentores en el instrumento?
- Porque considera usted que estos maestros tuvieron éxito en el ejercicio de transmitirle su conocimiento?
- De qué forma estas estrategias y metodologías están presentes en su ejercicio pedagógico personal?
- Ha tenido algún tipo de educación musical académica?
- De qué forma su ejercicio musical se enriqueció con estos procesos?
- Cuáles son las principales ventajas que usted percibe en la educación musical académica?
- Cuáles son las principales desventajas que usted percibe en la educación musical académica?
- Ha tenido usted algún tipo de educación académica en pedagogía de la música?
- Cuáles son las principales ventajas que usted percibe en la educación académica en pedagogía de la música que usted recibió?
- Cuáles son las principales desventajas que usted percibe en la educación académica en pedagogía de la música que usted recibió?
- De qué forma cree usted que las dos pedagogías, académica y vernácula, se podrían enriquecer mutuamente?

2.3.1.3 ASPECTOS PEDAGOGICOS

- Como nace el proyecto educativo en Sahagún?
- Cuáles son los principios fundamentales sobre los cuales está fundada la pedagogía musical en la escuela de Sahagún?
- Considera usted que se puede aprender de si mismo a través de la música?

2.3.2 ENTREVISTA A LOS DISCIPULOS.

Se pretende a través de estas entrevistas, estudiar el ejercicio pedagógico en Sahagún desde la perspectiva de quienes están recibiendo la educación.

- Que lo llevo a la música? Relate el momento de su vida en el que sintió el impulso de hacer y aprender música.
- Considera usted que la música transforma al ser humano? De qué forma lo ha transformado a usted?
- Porque considera usted que la música es importante para los seres humanos?
- Que lo llevo a la gaita? Relate el momento de su vida en el cual conoció por primera vez este instrumento.
- Considera usted que se puede aprender de sí mismo a través del ejercicio de la música? Que ha aprendido de sí mismo a través de sus años de ejercicio de la música?

2.4 ESTRUCTURA GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN.

Una vez diseñado el instrumento de investigación, se procedió a realizar un primer viaje a Sahagún, entre el 17 y el 24 de diciembre de 2012, exactamente durante el final de la cuenta larga del calendario maya. EL contacto original se hizo con Juancho por intermedio de Jorge Aguilar, gaitero y cantante importante dentro de la tradición gaitera de San Juan Nepomuceno, en los bajos del pie de monte de los Montes de María. Se produjo el encuentro en la estación de gasolina sobre la variante que pasa a unos cientos de metros de la plaza principal de Sahagún. El equipo humano consistía del investigador, Jaime Ospina, y Marcela Rojas, artista visual y documentalista, quien fue la encargada de realizar todas las filmaciones en una cámara digital.

Una primera entrevista al maestro Juancho Nieves sucedió el día 18 de diciembre de 2012 en horas de la mañana durante el viaje a Colomboy para conocer al maestro Elber Álvarez. Después de llegar a Colomboy y conocer al maestro Elber, se realizó un segundo ciclo de entrevistas en medio de la faena cotidiana del maestro, en esta ocasión preparando unos tambores para uno de los grupos de gaitas y tambores de Ciénaga de Oro, municipio aledaño.

Un segundo viaje sucedió entre el 12 y el 16 de julio. En esta ocasión se entrevisto a Carlos Almenteros, Giovanni Lalinde. En casa de Juancho Nieves sucedió el encuentro de

los dos maestros con los tres discípulos; se hizo de esta forma una reflexión profunda de la pedagogía de Elber y las razones que lo hacen un pedagogo exitoso.

Con base en las grabaciones, el investigador realizó una transcripción textual incluida en los anexos del presente proyecto. A medida que se realizaron las transcripciones, el investigador fue poniendo aparte, a la luz del material bibliográfico incluido en el marco teórico, las ideas y los conceptos más importantes del pensamiento pedagógico de los maestros investigados, **Elber Alvarez** y **Juancho Nieves**. Con base en esta caracterización el investigador elaboró las conclusiones al final del proyecto.

CAPITULO III

MARCO REFERENCIAL

3.1 INTRODUCCION

Este proyecto esta teóricamente cimentado en tres pilares; un primer pilar epistemológico, a través del cual se sustenta y validan todos los conocimientos originados en la realidad no europea, otro antropológico, que permite comprender el concepto de lo vernáculo y uno pedagógico, a través del cual los otros dos se funden y complementan en función de la pedagogía.

Un primer concepto que es importante tener claro es el de lo vernáculo. Según el diccionario de la Real academia Española, la definición de la palabra vernáculo 'Dicho especialmente del idioma o lengua: Doméstico, nativo, de nuestra casa o país', la palabra tiene su origen en el latin *vernacŭlus* que a su vez se deriva de *verna*, o sea 'esclavo nacido en casa de su dueño'. El concepto ha sido asociado por mucho tiempo a las lenguas y se refiere a aquellas que han surgido a través del devenir humano, de una manera completamente espontanea e independiente de las influencias externas. La lengua «no vernácula» por excelencia fue durante varios siglos el latín, que era la lengua propia de los romanos. Uno de los principales aportes de la reforma protestante fue precisamente traducir la biblia del latín a las lenguas vernáculas.

Dentro de la arquitectura, el termino 'arquitectura vernácula' '... se refiere a estructuras realizadas por constructores empíricos, sin formación profesional como arquitectos. Es la manera más tradicional y difundida de construir'. Arboleda , Gabriel. Que es la Arquitectura Vernácula? Berkeley, CA Mayo 29 de 2006. La ilustración a continuación muestra un ejemplo de arquitectura vernácula en Guayas, Ecuador.

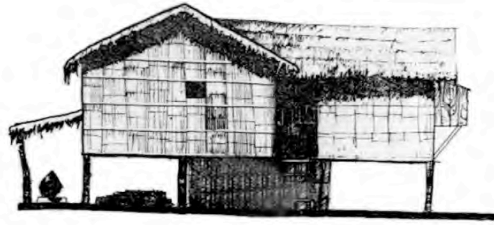


Fig. 10.3 CASA DE CAÑA EN SANTA ELENA

<http://historiacantonmilagro.wordpress.com/>

Desde la perspectiva del arte, se considera arte vernáculo aquel genero hecho por artistas que no se reconocen a si mismos como tal. Esta aproximación trae una reflexión; hasta que punto somos todos artistas por naturaleza y en el preciso instante en que creamos una categoría o rotulo de **artista** la misma sociedad crea un distanciamiento o división entre los que son y los que no, despojando tácitamente a estos últimos de algo completamente esencial, creando el sofisma de que 'algunos tienen el talento y otros no'. Hay algo profundamente hermoso y verdadero en estas tradiciones humanas colectivas, dentro de estas comunidades que aun sobreviven el avasallamiento sobrecogedor de las culturas hegemónicas; el acto musical es colectivo, no hay distinción entre el que es y el que no es músico, todos cantan, todos tocan, todos bailan; si el bailarín se cansa, se detiene a cantar o se sienta a tocar el tambor y viceversa, la frontera mental entre el que toca y el que escucha se desvanece, el que quiera puede cantar y en el nivel mas básico de la música llevar el pulso de la música en las palmas, a nadie se le niega el derecho a la experiencia musical. Este gozo colectivo que se produce en estas ruedas (de bullerengue, de gaita o de banda) quizás sea una de las razones más poderosas que le hayan permitido a estas comunidades sobrevivir con dignidad las infamias de una clase gobernante que los ha ignorado sistemáticamente por siglos.

Serene Huleileh en su proyecto **A vernacular dance pedagogy: El Funoun Palestinian dance group** hace una reflexión muy pertinente acerca de la importancia y el valor de lo vernáculo '... Vernáculo, para algunos, podría ser el equivalente de "tradicional" o "pasado de moda", pero es, de hecho, la tradición viva, la tradición oral (que puede ser muy contemporáneo o moderna), que simplemente no ha sido capturada en o mediante la escritura o las teorías. Es como los viejos edificios en centro de la ciudad de Ramallah: no importa que tanto se teorice sobre su estructura en términos arquitectónicos o estéticos, esta siempre será "en retrospectiva": es decir, las personas que construyeron no estaban basando su trabajo en teorías, sino más bien en el conocimiento indígena y su fuerte conexión/relación con su entorno, la comunidad y la naturaleza. Ellos son tanto un reflejo de su genio arquitectónico tanto como de sus valores y modo de vida. En la danza, y las artes escénicas en general, esto rara vez sucede en la época contemporánea, como resultado del urbanismo, la tecnología y la hegemonía de la globalización. Sin embargo, es este elemento "vernáculo" de la vida el que lleva dentro de sí la capacidad humana para regenerarse y crecer manteniendo las cualidades humanas esenciales: el sentido de comunidad y el respeto por la naturaleza y la vida.' ⁵

Ya entrando en el campo de la pedagogía, David McNamara en su ensayo VERNACULAR PEDAGOGY, se refiere a la pedagogía vernácula como '... conocimiento pedagógico que desarrollan los maestros a través de su experiencia...'. En este sentido es necesario establecer una distinción clara entre el conocimiento que se aprende a través de los libros y el conocimiento que surge de un ejercicio intuitivo de la inteligencia, en la cotidianidad. Desde esta perspectiva, vernáculo es todo aquel pensamiento y posterior conocimiento que genera un individuo, en su ejercicio cotidiano de enfrentarse con las dificultades y resolverlas apoyado más en la intuición que en cualquier preconcepto adquirido a través de su intelecto. Es tan fácil encontrar, especialmente en las regiones rurales de Colombia, individuos profundamente inteligentes que no saben leer ni escribir, como lo es

⁵ Serene Huleileh. A vernacular dance pedagogy: El Funoun Palestinian dance group
A qualitative/ethnographic action research project. P 38

encontrar grandes 'intelectuales' que cegados por sus prejuicio y preconceptos, pierden la posibilidad de leer y comprender su realidad espacio-temporal. Conectar lo individual con lo colectivo.

3.2 DESCRIPCION DEL TERRITORIO – SAHAGUN

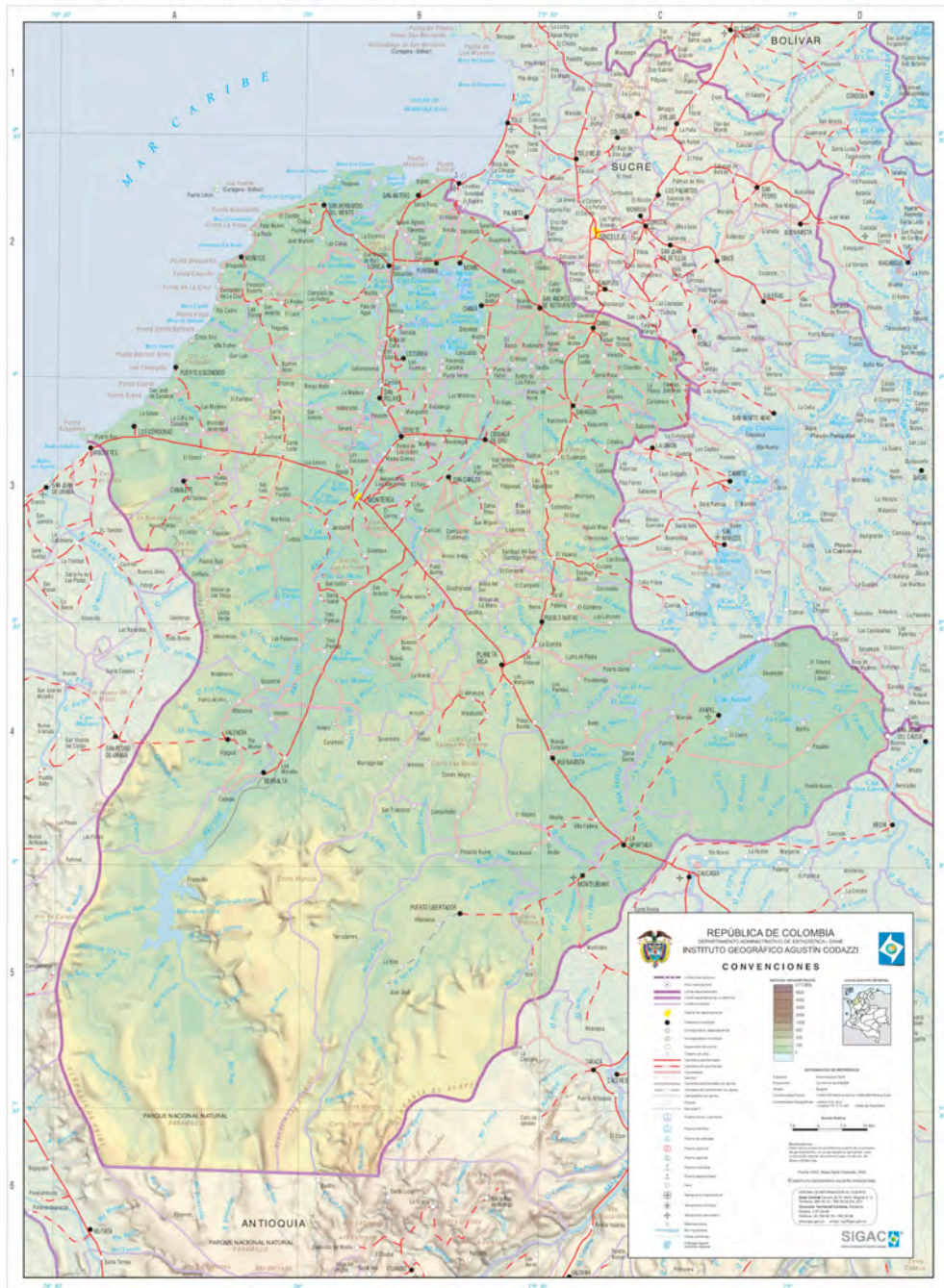
3.2.1 GEOGRAFIA

Sahagún esta ubicado al noreste del departamento de Córdoba, en la Región Caribe de Colombia, a 69 km de la capital, Montería y es quinta ciudad mas poblada del departamento. Es conocida como la **Ciudad Cultural de Córdoba** por su nutrida agenda cultural a lo largo del año entre cuyos eventos se destaca el **FESTIVAL NACIONAL DE LA CULTURA**. Su geografía de sabana y sus temperaturas elevadas pueden llegar a hacer sentir al visitante como si estuviera en África. Sahagún por ser un lugar de paso, de estar ubicado en un corredor natural, es un lugar donde se encuentran las tres vertientes culturales del país: Asia, Europa y África; mas las incontables mezclas y formas de mestizaje entre ellas.

Los mapas a continuación muestran la ubicación del departamento de Córdoba en el mapa político de Colombia, el mapa con la división política del departamento y un mapa mas detallado de los alrededores.



colombiavive.wordpress.com/politica-de-colombia/mapa-politico-de-colombia/



[http://www.pueblonuevo-cordoba.gov.co/mapas_municipio.shtml?apc=bcxx-1-
&x=2591975](http://www.pueblonuevo-cordoba.gov.co/mapas_municipio.shtml?apc=bcxx-1-
&x=2591975)



<http://es.weather-forecast.com/locations/Sahagun>



3.2.2 HISTORIA.

Este capítulo tiene una importancia vital por cuanto permite contextualizar, históricamente, a Sahagún y por consiguiente a los maestros involucrados en esta investigación. El investigador tuvo la suerte de encontrar, por sugerencia del maestro Juancho Nieves, el libro **San Juan de Sahagún: Sociedad prehispánica, colonial y republicana, territorio y demografía** escrito por Gustavo Abad Hoyos. Toda la información contenida en esta parte del proyecto es simplemente un resumen a juicio del investigador, de los acontecimientos más relevantes sucedidos en Sahagún y sus alrededores desde antes de la invasión española a comienzos del siglo XVI hasta el presente.

3.2.2.1 ANTECEDENTES PRECOLOMBINOS

Siglos antes de la llegada de los españoles a los territorios donde se encuentra Sahagún en la actualidad, Sahagún contaba en su territorio con comunidades predominantemente de las etnias Zenú y Malibú que penetró por la depresión Momposina. Los cacicazgos más notables eran Panzenú de Tacasuan y Finzenu de Momil y Ciénaga de Oro. La economía se basaba en el intercambio de excedentes de materia prima (algodón y oro), alimentos (maíz y yuca), géneros artesanales (tejidos y cerámicas) y sal.

De igual manera que otros territorios vecinos – San Benito Abad, Caimito, Pueblo Nuevo, Planeta Rica, Buenavista, MonteLíbano – el municipio de Sahagún hizo parte del corredor de intercambio establecido entre poblaciones en riberas y humedales fluviales de los ríos Sinú, San Jorge, Cauca y Nechi.

Sahagún, a pesar de la escasa investigación arqueológica, extrajo de sus antepasados un legado de admisible reconocimiento y vigencia en su historia local. Se ha logrado datar, a través del análisis de carbono 14 en

excavaciones en el corregimiento de Colomboy, material lítico y cerámica del siglo X después de Cristo.

3.2.2.2 PERIODO DE CONQUISTA

El adelantado Pedro de Heredia y su hermano Alfonso Heredia intervinieron desde Cartagena, Tolú y Mompos en el proceso de conquista de San Juan de Sahagún durante los periodos 1533-1579. Fundaron estos sitios administrativos peninsulares en la Provincia de Cartagena, instalaron el régimen de encomiendas en el área del Sinú, sabana montañera y Depresión Momposina de los hoy departamentos de Bolívar, Sucre y Córdoba, área de Sotavento.

En nombre de la Corona del imperio Español, se llevaron a cabo saqueos y políticas de repartimiento, reducción, traslado y bloqueo contra la antigua organización territorial indígena localizada en Sampues, Chinu, Sahagún, Caimito, San Benito Abad, San Marcos y Ayapel.

La escasa población nativa que registran los documentos para la segunda mitad del siglo XVI permite inferir el abandono de los naturales Zenues del territorio por la política de reducción, traslados y agresiones motivados por los mayordomos y curas doctrineros que residían en Sampués y Chinu.

3.2.2.3 PERIODO DE COLONIZACION

‘La creciente decaída de la población tributaria indígena, la conversión de esta población tributaria a población de indios libres por proceso de adoctrinamiento, el crecimiento demográfico de población blanca pobre y la incontrolable dispersión de población mestiza y de esclavos y libertos, constituyeron en la provincia de Cartagena, especialmente en el partido de

Tolú y Sabanas, el periodo de colonización que se mantuvo lento en el siglo XVII, pero con mayor intensidad en el siglo XVIII’⁶

Los territorios de la sabana se vieron obligados a transformar los ejercicios políticos-administrativos de la encomienda sobre un territorio que estaba prácticamente improductivo por carecer de licencias para poblar, usufructuar e introducir nuevas formas de producción.

Surge así la necesidad de habilitar la forma de propiedad de la tierra diferente así sistema de encomienda. Urgía la conformación de una nueva sociedad colonial, abrir las fronteras de la propiedad y extensión de tierra, utilizando como dinámica y estrategia comercial la población útil para llenar el vacío de mano de obra indígena con esclavos, mulatos, pardos, mestizos, indio ladinos y blancos pobres que prestaran servicios varios.

Para la segunda mitad del siglo XVII el territorio de las sabanas montaÑeras de Sincelejo, Corozal, Sanpues, Chinu, Sahagún, Caimito, San Benito Abad, San Marcos y Ayapel, recibió un gran flujo de migrantes de todos los colores que empezaron a conformar asentamientos dispersos en orillas de arroyos, caños, ríos, playones, llanadas y aguadas de sabana boscosa, en áreas antiguamente precolombinas.

En la segunda mitad del siglo XVIII, San Juan de Sahagún ya tenía claramente conformada una sociedad de castas. Los blancos era las familias notables que administraban el poder local. Los mestizos, formaban las familias que realizaban la labranza, oficios de agricultura y ganadería. Los esclavos constituían la población socialmente inferior; ejercían de jornaleros, oficios domésticos, cuidanderos de animales, trabajadores de trapiche, arrieros, etc. La población mas numerosa era la de los mestizos con condiciones jurídicas clasificatorias de acuerdo con las leyes de la provincia de Cartagena y el Nuevo Reino de Granada de la siguiente forma: Pardo, zambo, mulato, cuarterones, cholos, morenos, salta corral, tente en el aire. La población negra se clasificaba también de esclavos de ‘todos los colores’ y era minoritaria. En los registros censales

⁶ IDEM. P 48

no aparece población indígena, de lo que se infiere que para la época estaba totalmente mestizada o ignorada.

El día 7 de diciembre de 1779, llego al antiguo territorio de Sahagún Antonio de la Torre y Miranda. Su misión era aplicar el proyecto reformador de la monarquía borbónica de Carlos III, un programa político, económico, cultural y socialmente centralizador de los ejes del poder imperial español en América y la provincia de Cartagena. Para el régimen, esta reforma era modernizante, liberal, reformadora de la sociedad española y colonial de ultramar, recuperadora del comercio, reorganizador territorial, reestructurador administrativo del poder civil, militar y eclesiástico.

Bajo esta comisión reordeno el espacio, recupero la población, ejecuto programas de urbanización, fomento centros de producción agrícola y artesanal e integro la comunidad de todos los colores dentro de un compromiso estatal que fortaleció la administración hispánica. Trazo plaza y calles, a cada una de las familias les adjudico solares de 20 metros de frente por 40 de fondo, ordeno construir una casa en el ángulo oriental de la plaza para que sirviera de cárcel pública, solicito la construcción del templo parroquial. Para este momento en la historia Sahagún contaba ya con 207 familias y 1.057 almas.

El día 12 de junio de 1776 se termina de construir el nuevo pueblo y se produce la refundación de San Juan de Sahagún. Así, Sahagún cuenta con una larga historia de refundaciones sucedidas en el régimen colonial, tanto en lo administrativo como lo eclesiástico. El siguiente censo sucede en 1784 y muestra un crecimiento de la población a 247 familias.

Familias notables y el clérigo de San Juan de Sahagún fundaron una asociación religiosa que llamaron la Cofradía del Santísimo. Como lo dice Gustavo Abad Hoyos en su libro '...La hacienda como propiedad de la iglesia se legalizo como capellanía cuya producción se destinaba exclusivamente a sufragar misas, primero al Santísimo de manera

perpetua, también a las almas del purgatorio y almas que en vida habían donado propiedades a la iglesia.

En Sahagún, la Cofradía de Santísimo, presidida por una Junta de Notables y el cura, administraba las rentas parroquiales, los honorarios del cura, el servicio permanente de la luz de manteca colorada con pabilo encendida ante el altar, la promoción y festejo tradicional de las principales festividades religiosas en Tierra del Santísimo’.

3.2.2.4 PROCESO DE INDEPENDENCIA EN EL SIGLO XIX

En 1812, a la sociedad shagunense, leal al régimen colonial, la tomo por sorpresa al Constitución del Estado de Cartagena de Indias, cuando esta se declaró independiente de la corona española.

Hubo soldados milicianos que arribaron a Sahagún en junio de 1812 en busca de apoyo para la causa patriota; pidieron soporte económico para la guerra, reclutaron, amenazaron opositores y bloquearon el comercio hacia Cartagena. En octubre del mismo año, cuatro meses después, sucedió un nuevo bloqueo, con peticiones de donaciones y obligaciones de favorecimiento, pero esta vez al régimen del Rey Fernando VII. La población atemorizada juro lealtad a la corona por intermedio de los curas locales de Chinú y Sanpues, Jorge y Pedro Vásquez, curas realistas. Esta es una historia que se repetido en un gran número de municipios de Colombia en diferentes momentos históricos, mas recientemente durante el conflicto entre guerrillas y grupos paramilitares, entre 1995 y 2005.

En noviembre del mismo año, llegó a Sahagún Manuel Cortes Campo manes, comandante patriota; ahorco y luego descuartizo a todos los jefes realistas cerillos del Sinú y las Sabanas. Entre los milicianos patriotas que llegaron a radicarse en Sahagún estuvieron los hermanos Manuel y Melchor Corona.

En septiembre 16 de 1815, el régimen del terror de Pablo Morillo entro a Sahagún en cabeza del capitán Vicente Sánchez Lima, paso hacia Cerete y

Montería a combatir una columna de patriotas republicanos que ya había atacado en Chima. El 24 de septiembre la cúpula de comandantes patriotas estaba presa en Sahagún. A este suceso en Sahagún lo llamaron 'El Gran Carcelazo' y el 24 de febrero de 1816 fueron solidados en Cartagena.

Los siguientes 29 años estuvieron libres de intempestivos sucesos de terror y zozobra por la penetración de pelotones armados. En noviembre de 1844, Sahagún vivió en carne propia otro remezón contra la tranquilidad ciudadana; el comandante revolucionario antioqueño, aliado a la causa federalista Manuel Ortiz Sarasota, opositor de la legitimidad del gobierno centralista, combatió en el sitio de Las Aguaditas, contra 400 hombres mal armados de Sahagún, Chinu, Ayapel y Caimito. El 10 de noviembre, derrotado el escuadrón de civiles mal armados, Ortiz Sarasti entro en Sahagún, ambicioso, implacable, furibundo y cruel. Saqueo los baúles de las residencias, sacrifico todo el ganado para alimentar a la tropa mientras muchos shagunenses se refugiaban montaña adentro.

La guerra de los mil días no dejo en Sahagún enfrentamientos bélicos entre Rafael Uribe Uribe y Pedro Nel Ospina mas allá de la captura en 1900 del político Ramón de Hoyos realizada en su residencia en Sahagún para ser llevado posteriormente a Corozal. Sahagún fue mas bien un lugar de paso de ambos ejércitos y los dos recibieron apoyo de los partidarios locales.

3.2.2.5 LA REPUBLICA DEL SIGLO XIX

La división territorial de los distritos en la provincia de Cartagena luego de alcanzar la independencia de la corona española, obedeció mas a los caprichos locales de familias de la aristocracia rural que influyeron y participaron sobre la organización del espacio republicano en departamentos, provincias, villas, cantones y pueblos. Desde un principio prevalecieron intereses personales, familiares en el orden civil, militar y religioso. En Sahagún, los descendientes de algunos notables hacendados

y comerciantes, continuaron el ejercicio administrativo durante el siglo XIX. Entre estas familias se destacaban los Uparela, De Hoyos, Benavides, Padilla, Escobar y Ricardo. Ya para esta época hacían parte de la población de Sahagún inmigrantes extranjeros italianos, franceses, norteamericanos, sirios, libaneses.

En 1831 los departamentos fueron declarados provincias y Sahagún quedó incluido como territorio de la provincia de Cartagena. El 13 de noviembre de 1857 por medio de la Asamblea Constituyente del Estado Soberano de Bolívar, declaró el territorio dividido en cinco departamentos, Cartagena, Corozal, Momos, Sabanillas y Sinú. En 1860, la Asamblea Legislativa del Estado Soberano de Bolívar reformó y declaró los departamentos en provincias.

En la primera mitad del siglo XIX aun prevalecía en Sahagún una modesta sociedad de castas, entre ellas la esclavitud. Simón Bolívar trató de abolirla en 1821 cuando impuso la 'Libertad de Vientres', según la cual los hijos de esclavos nacían libres, pero no pudo lograrlo de una vez por fuerte oposición de hacendados esclavistas y la iglesia.

Las reformas de medio siglo, atendiendo el clamor de las ideas liberales, pudieron al fin abolir la esclavitud y obtener la ley de Libertad de Vientres. En Sahagún, algunas familias notables de los años 1847 mantenían en la administración de bienes de esclavos al servicio de una servidumbre doméstica.

Las reformas políticas, económicas y clericales de mediados del siglo XIX, motivadas por el interés radical de gobernantes liberales de modificar el orden colonial, trajeron conflictos de tierras en primera medida a la sociedad shagunenses que las había adquirido desde el siglo anterior. En 1850, Sahagún contaba todavía con enormes extensiones de tierras de adjudicación colonial; las de los ejidos, entregadas por Antonio de la Torre y Miranda a sus congregados y las de la capellanía del Santísimo.

La extensa dimensión de tierra vacía o virgen produjo el desplazamiento de gentes de diferentes ámbitos del conjunto regional. La ocupación de

espacios baldíos empezó a proliferar de manera lenta con demandas de titulación, apropiación de terrenos no poblados. Antes del gobierno nacional declarar las leyes que regirían los derechos de los colonos y de los cultivadores que hubieran mejorado el predio 'con casas de habitación, cultivos, cercas y desmontes', un grupo de humildes campesinos de Sahagún habitaba en la espesura del bosque, conquistando el espacio silvestre.

En el año 1873, este grupo de campesinos analfabetos padeció su primer conflicto jurídico por posesión de terrenos. Con cierta malicia, intrepidez y complacencia gubernamental capitalina, varios hacendados del área solicitaron adjudicación de 2.774 hectáreas entre dichos terrenos; sin contratiempo, recibieron títulos de propiedad de área que ya estaba colonizada por campesinos Sahagún.

En respuesta valerosa, el numero incontable de campesinos se amotino contra estas medidas armado de escopetas, garrotes, machetes y rulas, de modo que el gobierno local de Sahagún tuvo que intervenir y ayudar a resolver dicha situación. El conflicto termino solucionado cuando los poseedores de los títulos traspasaron los derechos al municipio por medio de escritura pública.

Al conflicto por la tierra en Sahagún se suman las del Santísimo, la cual entro en confiscación por la desamortización de bienes de manos muertas, ley promulgada por Tomas Cipriano de Mosquera el 9 de septiembre de 1861. En defensa porque las tierras de la Capellanía no cayeran en manos de particulares, tampoco las vendieran de inmediato a hacendados influyentes, fueron declaradas de usufructo propio del distrito.

En la segunda mitad del siglo XIX, Sahagún como distrito dispuoto de manera intensa la división territorial de su geografía local con los distritos vecinos de Chinu, Ciénaga de oro y Caimito. Esta disputa jurisdiccional se realizo siempre distante del área poblacional de las cabeceras distritales, de espaldas a la realidad local, económica, cultural y geográfica de cada uno de los distritos. En Cartagena, a través de decisiones jurídicas de

gubernaciones, asambleas departamentales o constituyentes, se aprobaba, adicionaba, reformaba, agregaba y separaba localidades del Sinú y las Sabanas de manera frecuente.

Las causas principales obedecían primero al reparto político-administrativo de los gamonales de turno del territorio de la provincia o departamento, también debido a los cambios de gobiernos promovidos por periodos de guerra que estimulaban el caos administrativo y la inestabilidad política. Cada cual procuraba reservar su feudo a su antojo, la suerte jurídica-política de los distritos se definía desde los estrados corporativos de Cartagena.

En 1901 el distrito de Sahagún gozaba de alto número de caseríos, aldeas, villorrios que le aseguraban una tasa demográfica estimable en 8.158 habitantes asentada en cuatro corregimientos: Colomboy, Laguna neta, Morrocoy y Providencia, incluyendo la cabecera.

3.2.2.6 LA MODERNIZACION

Hasta el año 1910, el distrito de Sahagún bajo la tutela administrativa del departamento de Sincelejo. En 1908, el gobierno del general Rafael Reyes declaro Sincelejo departamento segregado del departamento de Bolívar. Aun cuando la mayoría de miembros del Concejo de Sahagún y la población no estaba de acuerdo con pertenecer al nuevo departamento, la clase dirigente local y sus poco seguidores apoyaron esta decisión. Esta adhesión obligada duro pocos años ya que en 1910, la Comisión Legislativa del gobierno del general Ramón González Valencia, quien remplazo al general Reyes caído su régimen, anulo la creación del nuevo departamento de Sincelejo.

Queda claro que la clase dirigente local, a pesar de que aprobaba por intereses de poder las divisiones territoriales, siempre estuvo atada y preocupada por el atraso de su propia región. Cuando un dirigente provinciano llegaba a regir los destinos administrativos departamentales, realizaba los más significativos esfuerzos para construir obras publicas en su lugar de procedencia, pero nunca existía presupuesto, se sentía

bloqueado para decidir y terminaba realizando obras de envergadura en la capital antes que en su distrito natal. Este es un patrón que se repite hasta nuestros días en todas las regiones del país, un paradigma sobre el cual se ha construido la realidad colombiana desde que es republica y que posiblemente sea causa de las condiciones de abandono en las cuales han tenido que sobrevivir los habitantes del campo y la provincia por 200 años.

Todavía en los primeros veinte años del siglo XX, el área distrital de Sahagún era una población de economía eminentemente rural, las vías de comunicación venían siendo los mismos caminos reales. Había abundantes terrenos llenos de bosques a poca distancia de la cabecera distrital, el transporte y comercio local de Ciénaga de Oro, Chinu, San Benito Abad y Magangué se efectuaba en arreas o recuas de animales de carga, mulos, burros y bueyes.

Al visitante inglés Robert Bontine Cunningham, lo que más le impresionó a su paso por Sahagún en 1917, fue la cotidianidad del abandono tolerante de su gente, la soledad de sus calles y el fenómeno deteriorante de la quema de bosques tumbados.

En el año 1923, la Asamblea de Bolívar creó el municipio de Sahagún. Se componía de Sahagún, que era su cabecera, y de los caseríos de Dividivi, Arena del Norte, Catalina, Salitral, Roble, Guaymaro, y Trementino, y de los corregimientos de Arena del Sur, Colomboy, Las Llanadas, Morrocoy, Providencia, Planeta Rica y Bajo Grande. Ya Sahagún contaba con 14.000 habitantes y una extensión geográfica para la época de 381 kilómetros cuadrados.

Desde antes de iniciarse la construcción de la carretera Magangué-Montería, esta estuvo llena de historias, debates, presupuestos bloqueados, mentiras. De todos modos, el trazado de la carretera en el año 1942, le significó a Sahagún, al igual que a otros pueblos vecinos, la cobertura infraestructural de la modernización del transporte y el comercio.

La carretera produjo al instante gradual crecimiento demográfico, ruptura al desembotellamiento de la economía agropecuaria que desde años atrás le daba poco acceso al mercado interno nacional, el despliegue de poder ampliar la apertura comercial y convertirse en centro de abasto y proveedor del mercado cambiario, estimulo nuevo planeamiento urbano; obligo a la vital necesidad de modernizar los servicios públicos, incentivo la demanda de asistencia profesional especializada en diferentes ramos de la ciencia y la técnica.

Seis años después se inauguro una pista de Aeródromo cuyo objetivo básico era fortalecer el área del transporte moderno de pasajeros, carga y correos. También llego el servicio del bien público del suministro del agua. En 1950 se fundó un pequeño acueducto de propiedad particular que abastecía una mínima parte de la población. El servicio no contaba con ningún proceso de purificación ni desinfección. Todavía para esta fecha, Sahagún no contaba con servicios de alcantarillado, operaba la modalidad de las letrinas o escusados.

Con la llegada de la carretera a Sahagún en 1942, se organizo la primera empresa de transporte terrestre de la localidad; fue fundada por cinco sahadunenses y un magangaleño. Aun cuando no las vías públicas eran carreteras sino caminos carreteables y de herradura, constituyeron ante el notario de la época la 'Empresa de Transportes de Sahagun Ltda'.

La primera empresa de transporte aéreo del municipio de Sahagún, se fundo en el corregimiento de Planeta Rica y fue inaugurada el 6 de febrero de 1946. El propósito de la obra tenia como objetivo esencial transportar toneladas de carne vacuna de la factoría 'Abastecedora de Carne S.A.' con sede en Planeta Rica con destino al mercado nacional de Medellín, Barranquilla, Bogotá, Cali, Barrancabermeja e inclusive ciudades de Panamá, Curazao y Venezuela. La línea de aeronavegación que cumplía con este itinerario era la empresa antioqueña 'Sociedad Aérea de Medellín - SAM'. La segunda empresa fue instalada en 1948 en la cabecera del municipio y pertenecía a Aerovías nacionales de Colombia - AVIANCA

La historia del transporte aéreo en Sahagún no es muy extensa pues en el año 1956, AVIANCA le vendió a la empresa Colombiana de Aerodromos toda la infraestructura y predios; aparentemente abandono la ruta aérea de Sahagún por causas no rentables en la prestación del servicio. Para la época, ciudades geográficamente mejor ubicadas y de mayor importancia comercial como Magangue, Corozal, Ayapel, Planeta Rica y Montería, contaban también con transporte aéreo relativamente vecinos.

3.2.2.7 CORRIENTES MIGRATORIAS.

El municipio de Sahagún cuenta con varios eventos migratorios de población que influyeron en la estructura demográfica que hoy día lo conforman. En la segunda mitad del siglo XVII recibió un grupo migratorio de composición blanca, mestiza y negra proveniente de San Benito Abad, Caimito y Chinu., grupo fundador inicial de hatos, estancias y vice parroquias en territorio de Saju, que antes estuvo poblado por habitantes de Cartagena, Mompos y Tolú.

Las fronteras de poblamiento en Sahagún se abrieron aun mas a lo largo del siglo XVIII; así se vincularon grupos migratorios provenientes de Sincelejo, Corozal, Since, San Andrés, Sampues, Magangue y Turbaco.

La Guerra de Independencia que arruino los centros urbanos de Cartagena, Mompos, Sabanilla y Santa Marta durante las dos primeras décadas del siglo XIX, provoco una ola migratoria hacia el interior de aéreas rurales de la provincia de Cartagena.

Aunque no conformaron un grupo mayoritario a su arribo a Sahagún, familias de los Santanderes, Antioquia y Cauca se quedaron a vivir desde mediados del siglo XIX en la región de las Sabanas.

A principios del siglo XX se presento el grupo inmigratorio de extranjeros del medio oriente que produjo novedoso impacto en la estructura tradicional de la economía, la cultura y la sociedad sahadunenese de

entonces. Fueron los sirios-libaneses que penetraron gradualmente en mulas, a caballo y a pie por los caminos de herradura dese San Marcos.

La segunda penetración fue más moderna. Mediado el siglo XX, la construcción de la vía carreteable Sincelejo-Caucasia abrió la posibilidad definitiva que faltaba para convertir la localidad en moderna urbe globalizada de interesante economía ganadera y amplia cobertura de población Caribe.

3.2.2.8 LA MIGRACION SIRIO LIBANESA

Primero llegaron a los puertos marítimos de Barranquilla, Santa Marta y Cartagena, faltando veinte años para finalizar el siglo XIX. Emigraron de sus territorios por causas sociales, políticas, religiosas y fundamentalmente económicas. La guerra entre otomanos, franceses y británicos los sometida un dominio y pobreza inacabables, de modo que prefirieron abandonar sus sitios de origen. Dentro del grupo se distinguían diferentes credos religiosos, algunos eran cristianos maronitas, ortodoxos, católicos y musulmanes. Al hoy departamento de Córdoba, las familias Sirio-Libanesas penetraron por los ríos San Jorge y Sinu. Estas familias Sirio-Libanesas promovieron el diseño de las buenas oportunidades comerciales que les brindaba la tierra y la gente. Descubierta la carencia de la empresa moderna en las poblaciones ribereñas y sabana adentro, los Sirios – Libaneses establecieron y extendieron su paquete mercantil a la oferta novedosa de traficar a lomo de mula, a pie o en canoa.

Produjo impacto social, económico y cultural a la estructura tradicional de la sociedad Sahagunense el arribo de los Sirio-Libaneses al instalar misceláneas ‘de mercancía general importada’, organización de agencias y sucursales comerciales. Dicho por ellos mismo ‘para nosotros, emigrar al continente americano era encontrarnos con la abundancia, la riqueza, con las grandes oportunidades’. Hoy día son de gran importancia en el majeo de Sahagún, toda vez que son miembros de la red de familias en la

actualidad y hacen parte de manera solida de la suerte administrativa, política, social, patrimonial, desde distintas corporaciones y privadas.

3.2.2.9 PRINCIPIOS DE CIVILIZACION Y CULTURA

Los primeros diseños de formación educativa y cultural en el municipio de San Juan de Sahagún los registra el paleolenguaje consignado en el modelo cerámico hallado en la obra arqueológica del grupo Zenu que habito el territorio cientos de años antes del arribo de los españoles. Como antiguos habitantes de la Sabana, mostraron elementos antropológicos afiliados poblacionalmente a sistemas de sobrevivencia; construyeron espacios para la caza y la agricultura; dentro de la relación de comercio, ejercieron practicas agroalfareras, organizaron formas de intercambio entre redes fluviales (ríos Sinu, San Jorge y Cauca).

El grupo local prehispánico de San Juan de Sahagún pudo haber empezado el florecimiento de la civilización y dar principal desarrollo de una cultura en etapa formativa a pesar de haber estado retirada de zonas de abundante pesca re ríos, complejo de ciénagas y arroyos.

Diseño además su propio intercambio de sabores alimenticios, domestico la relación de la yuca y el maíz, pregono su cuerpo de creencias y difundió sus ceremonias rituales propias. Con la invasión hispánica durante los periodos de conquista y colonia, siglos XVII, XVIII y XIX, se modifico no solo el modelo de poblamiento sino también las practicas cotidianas indígenas, las antiguas devociones, formas de pensar, vestir, amar, trabajar y educar. El proceso de evangelización occidental, rompió los modelos prehispánicos del espacio, tiempo, lenguaje, familia, cosmogonía, arte, etnia y riqueza.

Desde todos los puntos de la geograffa llegaron mayordomos, doctrineros, regidores, alcaldes, capitanes y curas, no solo a administrar y controlar la población indígena, mestiza, negra y esclava, sino también a construir un

nuevo sistema de costumbres, creencias, comportamientos, valores, formas particulares de vivir y soñar.

A través de la iglesia, el proceso de cristianización aglutino y organizo otro espacio y otro tiempo, diseño sistemas de enseñanza, impuso cuerpo de creencias, creo nuevos modelos de obediencia, rectitud, ritos y servicios; logro conquistar horarios de conducta, educación y cultura para una población criolla y mestiza.

Entre los siglos XIX y XX, Sahagún muestra una rica y larga historia de educación y cultura que vale la pena conocer a partir de escuelas de primeras letras, se instalaron de manera pionera las primeras 'Casa-Escuelas' en la segunda mitad del siglo XIX. En la última década del siglo XIX, la cabecera distrital contaba con escuelas para varones y niñas de carácter público con directores nombrados en propiedad. Algunos pioneros de la educación local llegaron de Tolú, Sincelejo, Corozal, Mompos y Cartagena. En la localidad instalaron por necesidad del servicio, Casa - Escuela, sin devengar en un principio sueldo, eran pedagogos de formación integral espontanea aunque sin títulos de Normalistas ni Educación superior.

Al final, toda esta generación de maestros de Sahagún conquisto en su tiempo su gloria espiritual; con voluntad, valor y sacrificio le aportaron grandeza y patrimonio invaluable a la cultural municipal. Como maestros le apostaron no solo a la entrega de construir sociedad, sino también la dignidad humana de cultivar siempre el porvenir entre las sucesivas generaciones. A este gran esfuerzo forjador de conciencia escolar y creación de instituciones de enseñanza educativa, se agrega el impulso creativo de los periodistas, escritores, teatreros, declamadores, historiadores, compositores, músicos, pintores y destacadas personalidades nativas y miembros de la política tradicional colombiana.

3.3 UNA BREVE HISTORIA DE LA GAITA.

No existe una única historia de la gaita. La información y los datos que se exponen a continuación han sido recopilados por el investigador durante los 13 años de trasegar por el sendero de este instrumento; algunos provienen de fuentes informales, otros de la imaginación y el ejercicio del sentido común. En este sentido muchos músicos importantes quedarán al margen del texto con el ánimo, a medida que esta investigación evolucione y prospere, de incluirlos en ediciones posteriores. Se invita a todos los lectores, si tienen alguna información que pueda complementar este estudio, a que se acerquen para realizar sus aportes.

3.3.1 EL ORIGEN

Aun en la actualidad se puede encontrar el ancestro indígena de la **gaita o pito cabezaecera** en las faldas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Los indígenas que aun sobreviven de las etnias **Arhuacos, Koguis, Wiwas y Kankuamos** los llaman **Kwisis** o **Chwanas, siji** la hembra y **bunsi** el macho. Son instrumentos de sanación y los mamos las utilizan permanentemente para realizar sanaciones espirituales y armonizar al individuo.



<http://eyesoncolombia.wordpress.com/category/music/instruments-styles/>

Ante la invasión europea, muchos de los indígenas se resistieron y murieron, otros se resignaron y terminaron esclavizados por los invasores y algunos huyeron a las montañas, internándose tan profundamente como fuera necesario para que el monte y la manigua los protegiera de la amenaza. Sus descendientes coexisten en la actualidad con la montaña de una manera armónica y sostenible; llevan su ropa de algodón tejida por ellos mismos, sus mochilas con hoja de **jaio** (coca) y sus poporos, dentro de los cuales almacenan la cal que les permite sacar el mayor provecho de la sustancia activa de la planta.

Estas flautas son mas cortas y delgadas, producen unos armónicos mas agudos y el formato completo incluye además una sonaja y un tambor pequeño de baquetas. En algunos lugares de la sierra las flautas no tienen la cabeza negra característica y su ejecución es muy similar a la

de la quena y el nai de los países de oriente cercano: Turquía, Jordania, Siria, Líbano, Israel, Palestina y Egipto.

3.3.2 LA EVOLUCION

Los que se mestizaron con los europeos y a partir de la primera mitad del siglo XVI con los africanos, terminaron creando con los años una música que se nutre por igual de todos estos elementos: el contrapunto rítmico de África y sus tambores de mano y baqueta, el material melódico y el fraseo de las flautas indígenas y las formas y el lenguaje de la música europea. Cabe reflexionar sobre el hecho de que lo que le permitió a Asia y África dialogar, fue la lengua común europea que poco a poco sus hacedores fueron instalando en las mentes de los invadidos indígenas y los secuestrados africanos.

No es difícil viajar con la imaginación atrás en el tiempo, e imaginarse esos primeros encuentros entre indígenas y africanos, ambos esclavos, conviviendo en unas barracas inmundas, desposeídos de toda dignidad, intentando sin éxito comunicarse entre ellos para, a través del apoyo mutuo, sobrevivir la infamia. ¿Qué habrá pensado un africano la primera vez que vio a un indígena y viceversa? ¿Cómo fue esa primera vez que unieron sus cuerpos? ¿Fue un idilio o una violación? ¿Como fue esa primera historia de amor interracial? ¿En que momento se juntaron, el indígena con la flauta y el africano con el tambor, a jugar a la música? ¿Acaso ese extraño futuro le parecía al africano familiar, similar a los de su terruño <http://www.youtube.com/watch?v=KI8mXl3xNN0?>

Este nuevo formato con tambores de volumen considerable, obligo a la chwana o kwisi a evolucionar con el fin de ganar volumen y proyección. Es así como el instrumento evoluciono a lo que se conoce hoy como gaita o pito cabezaecera; una flauta larga con 5 orificios y una cabeza negra, fabricada a partir de carbón vegetal y cera de abeja, con un canuto en el extremo superior a través del cual el ejecutante sopla. La

gaita corta como su nombre lo indica tiene menor longitud y seis orificios, uno para cada dedo de la mano (índice, corazón y anular). Para la ejecución de la gaita larga solo se utilizan los dedos índice y corazón ya que la distancia entre los agujeros no lo permite de otra manera.



<http://parchesysemillas.blogspot.com/>

Dependiendo de la región geográfica, las gaitas o pitos se acompañan bien sea con el tambor alegre y el tambora llamador, o los dos mencionados mas la tambora de baquetas.



3.3.3 LAS CORRIENTES

En la actualidad se distinguen dos corrientes claras dentro de la gran familia de la música de gaita: la gaita negra y la gaita india. Uno de los gaiteros mas importantes dentro de la corriente negra es el maestro **Sixto Silgado 'Paito'**, quien en la actualidad, a sus 74 años, habita desde hace 40 en Isla Grande, la mayor de las Islas del Rosario. Una de sus particularidades es llevar el repertorio de otras músicas a la gaita: el bullerengue, la cumbia, el vallenato e incluso el rock and roll. El maestro tiene por costumbre llevar a su instrumento cualquier melodía que llame su atención, es un compositor prolífico y uno de los gaiteros que mas ha desarrollado la improvisación.

Otro gaitero importante dentro de esta corriente fue el maestro Jesús Sayas, fallecido en diciembre de 2009. Gracias a Urián Sarmiento y su invaluable trabajo, sobrevive una excelente grabación en la cual se puede escuchar también a Walber Rodriguez, tamborero san jacintero de gran nivel con quien el maestro se acompañó desde que Urián Sarmiento y Ernesto Poveda, en enero de 2001, lo obligaron a desempolvar las gaitas y volver a tocar después de muchos años.

Los representantes por excelencia de la corriente indígena dentro de la gaita son los **Gaiteros de San Jacinto**, principalmente el maestro Antonio García quien a sus 83 años es el heredero vivo de Manuel 'Mañe' Mendoza, gaitero legendario que viajó con el grupo de Antonio 'Toño' Fernandez.

Aun cuando el pueblo más emblemáticos de la corriente indígena es San Jacinto, cabe recalcar que muchos otros han sido cuna de notables gaiteros: Fredys Arrieta y Jorge Aguilar en San Juan Nepomuceno,

3.4 FUNDAMENTACION EPISTEMOLOGICA

Otro autor importante en el cual este proyecto se apoya teóricamente es Boaventura De Sousa Santos y su libro **Una Epistemología Del Sur: La Reinención del Conocimiento y la Emancipación Social**, a través de este libro, el autor plantea la conexión inminente entre la crisis de la realidad occidental y el pensamiento a partir del cual se generó, y la '... gran inquietud por traer a la discusión "conocimientos-otros", esto es, no solamente los conocimientos occidentales' ⁷. Existe un hilo que conduce del pensamiento a la palabra, de la palabra al acto y del acto a la realidad. Nuestra realidad colombiana en todas sus manifestaciones: política, económica, pedagógica, etc, ha sido construida por siglos sobre la base de un pensamiento que no nos pertenece, un pensamiento 'prestado'. ¿Hasta qué punto en esta situación tenga origen nuestra realidad violenta? Ahora resulta que la realidad actual de Europa, la madre de ese pensamiento a partir del cual hemos pretendido construir nuestra realidad está en una crisis profunda; ¿no será este el mejor pretexto para empezar a pensar por nosotros mismos y empezar a construir nuestra realidad a partir de este pensamiento? ¿No será esta nuestra gran oportunidad para propiciar nuestro propio renacimiento?

Otro concepto importante que plantea Boaventura y que valida el pensamiento vernáculo es la relación fantasmal entre la teoría y la práctica; dice el autor '...realmente quienes han producido cambios progresistas, en los tiempos más recientes, han sido precisamente grupos sociales totalmente invisibles para la teoría crítica euro céntrica ... algunos de estos sujetos viven en aldeas muy remotas en los andes, en las sabanas de África, en la selva de la India y no se organizan en partidos y sindicatos, como estábamos acostumbrados; no hablan lenguas coloniales y, además, cuando traducimos estas lenguas nacionales a las lenguas coloniales (portugués, español, inglés, francés, alemán, etc.) no salen los conceptos que podríamos esperar, es decir, socialismo, comunismo, etc.; salen conceptos como dignidad, respeto, autodeterminación, territorio, etc'⁸.

⁷ Boaventura de Sousa Santos. Introducción: Las Epistemologías del Sur. P 12

⁸ Boaventura de Sousa Santos. Introducción: Las Epistemologías del Sur. P 15

Por décadas los hacedores de la realidad global han menospreciado cualquier conocimiento que no se haya generado de una manera científica, en los centros de la intelectualidad; se confunden hasta tal punto intelecto e inteligencia, que se asume carente de valor cualquier conocimiento proveniente de un campesino por el simple hecho de no saber leer; confiamos tan ciegamente en el conocimiento consignado en los libros, muchos escritos por individuos pertenecientes a otra realidad, que no podemos validar el conocimiento que surge de individuos que no tienen acceso a ellos, por su analfabetismo.

Dice De Sousa en su libro ‘... la forma más importante de conocimiento, es el conocimiento del sentido común, el conocimiento vulgar y practico con que en lo cotidiano orientamos nuestras acciones y damos sentido a nuestra vida. La ciencia moderna se construye contra el sentido común que considero superficial, ilusorio y falso. La ciencia posmoderna busca rehabilitar el sentido común para reconocer en esta forma de conocimiento algunas virtualidades para enriquecer nuestra relación con el mundo’.⁹ Esta es una reflexión vital para este proyecto en cuanto valida todo el conocimiento pedagógico que surge a partir del sentido común, lejos de las facultades y academias de música.

‘Las epistemología del Sur son el reclamo de nuevos procesos de producción, de valorización de conocimientos válidos, científicos y no científicos, y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento, a partir de las prácticas de las clases y grupos sociales que han sufrido, de manera sistemática, destrucción, opresión y discriminación causadas por el capitalismo, el colonialismo y todas las naturalizaciones de la desigualdad en las que se han desdoblado’¹⁰

⁹ Idem P55

¹⁰ Boaventura de Sousa Santos. Introducción: Las Epistemologías del Sur. P 15

CAPITULO IV

INFORME FINAL

Se pretende en este capítulo describir la vida y obra de los maestros Elber Álvarez y Juancho Nieves. A la luz del marco teórico resaltar y analizar los elementos fundamentales de su pensamiento pedagógico y como el ejercicio cotidiano de la intuición los fue llevando poco a poco a forjar ese pensamiento en el transcurso de sus vidas. Se describe primero el camino de Juancho Nieves en la música, por ser el de mayor edad, posteriormente se presenta al maestro Elber Álvarez, el encuentro entre los dos maestros, el proceso de enriquecimiento mutuo que sucedió entre ellos y el impacto que esto tuvo en tres discípulos relevantes dentro de todo el proceso que han llevado a cabo como músicos, fabricantes de instrumentos y maestros.

4.1. EL CAMINO DE JUANCHO NIEVES



Juan Carlos Nieves Oviedo nació el 13 de mayo de 1957 en Planeta Rica Córdoba. Se inicio en la música tocando la percusión con sus hermanos a la edad de cinco años; Jorge y Pedro Nieves lideraban un conjunto musical en el cual el primero tocaba el bajo y el segundo la guitarra, como los ensayos eran en la casa de los Nieves, los instrumentos estaban siempre a disposición y Juancho empezó a aprender los primeros patrones rítmicos en las maracas y cuando fue un poco mayor y el cuerpo le alcanzaba, la batería. Todos en la familia pensaban que iba a ser baterista, pero poco a poco empezó a explorar el bajo, mucho antes que la guitarra, instrumento maravilloso y en sus propias palabras, ‘completamente ligado a la percusión... los bajistas tienen que saber cómo funciona la percusión, es un instrumentos de enlace absoluto’.

A los 14 años tomó la decisión de aprender a tocar ‘en serio’, hasta ese momento era simplemente un pasatiempo que le permitía estar con sus hermanos, ir a los paseos y fiestas a los que los invitaban, algo muy informal. Ese es un día que Juancho tiene muy presente, el día que su hermano Jorge se sentó con él y un amigo contemporáneo y tomó la decisión consciente de aprender a tocar bien la guitarra. Los primeros maestros formales de música de Juancho fueron sus hermanos, Jorge, quien para esa época aun estaba en el bachillerato, y Pedro, ya en ese entonces estudiante universitario en Popayán cuando volvía a su hogar materno durante las vacaciones. Todo lo que aprendió Juancho antes de los 14 años, lo aprendió solo, escuchando, sin ningún maestro que le diera orientación. En alguna ocasión, sus hermanos estaban tratando sin éxito de enseñarle una línea de bajo al bajista del conjunto, Juancho se acercó y con un deje de suficiencia le dijo ‘tu tan grandote y no sabes tocar eso tan fácil?’, cogió el bajo y ante el asombro de sus hermanos interpretó el pasaje a la perfección, fue ahí cuando sus hermanos se dieron cuenta de que Juancho tenía mucha facilidad, y en sus propias palabras ‘todo lo que había aprendido antes de percusión fue una base perfecta para tocar’.

Luego de tomar la decisión de dedicarse a la música, Juancho empezó a asociarse con compañeros de colegio en los grupos musicales; se vinculó a un conjunto de acordeón como bajista y luego en un conjunto de guitarras, el bajo siempre ha sido un instrumento que lo ha acompañado en su trasegar por la música.

A raíz de la construcción de la carretera que une a Rumichaca con Cartagena y Barranquilla, uno de los ingenieros, Don Mauricio Simons, originario de Popayán, se enamoró, se casó y estableció su residencia en Sahagún. La hija de Don Simón y Pedro, el hermano de Juancho hicieron amistad y cuando llegó el momento de decidir que estudiar después de terminar el bachillerato, don Mauricio le ofreció a los Nieves la posibilidad de enviar a Pedro a estudiar medicina en la Universidad del Cauca; los cuatro hermanos Nieves siempre fueron muy unidos y poco a poco terminaron todos estudiando en la Universidad del Cauca, Juancho en la facultad de música a partir del año 1976.

Este cambio de entorno le ofreció a Juancho la posibilidad de descubrir un universo completamente nuevo; sus compañeros eran la mayoría de los departamentos del sur del país, Cauca, Nariño e incluso algunos ecuatorianos. Las reuniones musicales después de clase se llevaban a cabo con quenás, sampoñas, tiples, cuatro y charango, instrumentos a los cuales Juancho nunca había tenido acceso en su natal Córdoba. La única oportunidad que Juancho había tenido de ver estos instrumentos era cuando los conjuntos de guitarra, tiple y bandola iban esporádicamente a Planeta Rica amenizar las reuniones de los pobladores paisas. Planeta Rica era el municipio más próspero de la región en esa época en parte porque allí funcionaba una frigorífica propiedad de unos paisas. Es así como Juancho empieza a ampliar su espectro musical, disfrutando del repertorio de bambucos, pasillos y boleros que tocaban estas agrupaciones.

En Popayán el espectro se amplió aun más, un compañero que era de los llanos le mostró el cuatro, el charango eran pan de cada día y uno de sus profesores de apreciación musical, Alfredo Illera, lo vio tan interesado en estos instrumentos que le regaló un tiple. Otro personaje que causó honda impresión en Juancho fue Olmedo López 'Chancaca', un flautista que dormía en las bancas de los parques y debajo de los puentes, y se ganaba la vida tocando su flauta en las calles, en los cafés, en los bares y parques. Juancho empieza a buscarlo, a preguntarle por las flautas, a pagarle por una flauta y unas lecciones para aprender a tocar. Es así como se produce el encuentro de Juancho con el viento, motivado por la similitud de este instrumento con las gaitas cortas que ya había visto en boca de Manuel Cordero en Sahagún. En esta época ya se iniciaba en Juancho la inquietud por incluir las flautas tradicionales y los instrumentos armónicos de cuerda en un mismo formato, a pesar de la dificultad implícita en la afinación imperfecta de las flautas.

Esta inquietud se materializa a través de una amistad muy profunda que establece Juancho con un profesor argentino, concertista de flauta dulce y director de coro en la facultad. El era un excelente quenista y conocía ampliamente el repertorio de carnavalitos y sanjuanitos, absolutamente novedoso para Juancho. Con él empieza Juancho a trabajar en dúo, guitarra y flautas, las cuales alternaban dependiendo del repertorio. Este fue un momento de mucho progreso para Juancho en la medida que el aprendizaje era completamente significativo, aprendiendo las melodías leyendo y escuchando, y derivando un sustento por su trabajo.

Juancho perteneció a muchos grupos de música folklórica en esa época; al principio solo escuchando, con los brazos cruzados pues nadie quería involucrar su instrumento, el bajo, en los formatos. Posteriormente con la guitarra, haciendo el acompañamiento rítmico, posteriormente con el charango, las quenas y las sampoñas. Esta época coincide con el boom de la música latinoamericana a raíz del triunfo de Salvador Allende en Chile (1973). Este fue el momento de Inti-Illimani, Quilapayún, Víctor Jara y Violeta Parra.

La pedagogía que se manejaba en el conservatorio de Popayán era típicamente europea; el libro insigne de solfeo eran Kolnever y Pozoli. La mayoría de los maestros de Juancho eran formados en Europa: el maestro Luis Carlos Espinoza formado en Francia y Alemania, el maestro Alfonso Castillo formado en España. Aun así, Juancho se las arregló para llevar los dos universos, el popular y el 'erudito', de forma paralela. Estudiaba todo el repertorio para guitarra clásica, pero pertenecía a una orquesta de baile con dos trompetas, dos saxofones, dos trombones, bajo piano y batería. Con la sección rítmica de la orquesta tenían un conjunto de baladas de los 70. Todo lo que aprendía en la universidad lo aplicaba a sus quehaceres como músico popular; incluso con otros compañeros de la Región Caribe (Juancho insiste en que el Atlántico llega hasta las Antillas y que lo que los burócratas en la capital llaman Costa Atlántica realmente debería llamarse Región Caribe) tocaban vallenatos y música sabanera.

Juancho vive profundamente agradecido con sus maestros. Luis Carlos Espinoza no solo le enseñó música sino que fué mucho más allá en el sentido de enseñarle a enseñar la música, este, como se concluirá más adelante, es uno de los pilares fundamentales del

ejercicio pedagógico de Juancho y Elber en Sahagún. El maestro Julio Cesar Tejada que le decía 'aprende conscientemente para que sepas después como transmitir el conocimiento'; el maestro Alfonso Castillo, su maestro de guitarra, que lo motivaba para encontrar su propia manera de hacer sonar la música antes de pretender copiar la manera de tocar de otros. Todo esto en un ambiente de 'libertad controlada', en palabras de Juancho; a pesar de que todos tenían una formación muy europea, le daban mucha libertad al estudiante, no lo encajonaban, nunca negaban la posibilidad de experimentar, de buscar nuevas sonoridades.

Juancho Nieves tiene una particularidad que le da gran relevancia en esta investigación: el es un músico que ha sabido perfectamente navegar en las dos aguas, la música académica europea y la música popular latinoamericana. Es lo que Eliecer Arenas Monsalve llama un músico y pedagogo 'anfibia', su ejercicio como músico y como maestro se ubica en la intersección de estos dos universos, su ser ha bebido de las dos fuentes y comprende profundamente que aun cuando los prejuicios han pretendido crear una distancia y levantar una frontera, estas dos músicas tienen muchas más cosas en común que diferencias en cuanto las dos son manifestaciones genuinas del espíritu humano en contextos espacio temporales diferentes.

Desde su punto de vista, no falla la pedagogía europea, lo que falla es la manera como la apropiamos, desconociendo el hecho irrefutable de que somos diferentes a los europeos, Europa es simplemente una parte de nuestra 'trenza', culturalmente hablando. Desconocer que también somos indígenas y africanos, ignorar nuestra naturaleza mestiza y pretender educarnos desde una perspectiva unidimensional, sugiere un acto de violencia en sí mismo.

La Universidad de Córdoba, a través del maestro Julio Castillo, ha realizado esfuerzos muy importantes en el sentido de enseñar la lecto-escritura a partir de las músicas tradicionales. Tomando como paralelo la pedagogía de la lecto escritura de la lengua, en este caso castellana, cuando el niño empieza a leer, lo que lee está completamente conectado con lo que viene escuchando desde el vientre, desde el mismo momento en que sus oídos se forman. Todos la simbología que el empieza a aprender a los 5 años, está conectada con lo que él ha percibido fonéticamente, tiene un sentido que le permite al

cerebro simplemente desarrollar la conexión. El planteamiento de Julio Castillo procede en la misma dirección; enseñémosle al niño a leer primero la música que el ha estado escuchando desde antes de nacer: en el caso de Córdoba las puyas, los fandangos, las cumbias y los porros, que son finalmente el 'idioma' musical local, y a partir de ahí ayudémosle a construir el resto del vocabulario musical. Qué pasaría si en el momento de empezar a enseñarle al niño a leer, en lugar de enseñarle español le enseñáramos inglés, o ruso? Es un poco lo que ha sucedido en Colombia con la pedagogía de la música, como hasta hace muy poco sufríamos de un menosprecio sistemático hacia nuestras músicas regionales, pretendíamos enseñar a leer una música que no tenía nada que ver con lo que nuestros oídos estaban acostumbrados, tácitamente el aprendizaje de la música se convertía en un proceso de 'desbarbarización', a través del cual adoctrinábamos nuestro oído y cerebro en las músicas que 'si valen la pena'.

Nuestra música colombiana tiene una gran riqueza rítmica, gracias a nuestra herencia africana. Nuestros oídos están acostumbrados a un lenguaje rítmico que a muchos europeos les toma años entender y aprender. Estudiar solfeo con el libro de Colnever, puede significar un gran aporte para el niño desde el punto de la entonación de intervalos, pero desde el punto de vista rítmico, es un retroceso. En este sentido, Juancho tuvo la gran ventaja de tener maestros que no solo no menospreciaban la música popular sino que la cultivaban. Cita Juancho al maestro Mario Gomez Viñez, un músico que trabajo al más alto nivel pero nunca abandono la temática tradicional. El maestro Luis Carlos Espinoza, tiene un tema muy conocido dentro del repertorio de música tradicional del Pacífico que se llama 'Canción de Cuna', interpretado a través de los años de las formas más tradicionales pero también en arreglos para coro y orquesta sinfónica; el maestro Alfonso Castillo, tenía un cuarteto de guitarras con el cual interpretaba obras del repertorio europeo sin dejar de lado su repertorio de bambucos y pasillos.

Un ejemplo muy hermoso y actual es el de Nilko Andreas Guarín, uno de los guitarristas clásicos colombianos más importantes del momento. Nilco, actualmente residente en New York, graduado del Manhattan School of Music, a tocado en los escenarios más importantes del mundo, desde en Carnegie Hall en New York hasta Paris, Sao Paulo y Shanghai; pero es a la vez el vocalista del grupo más importante de música tradicional de la Regio Caribe en New York, La Cumbiamba Eneye y no tiene ningún problema en tocar

su repertorio de Bossa Nova y Son con su trió de guitarra, percusión y bajo en los bares y cafés de la ciudad.

Acerca de la importancia de educar en la música Juancho reflexiona 'la música es absolutamente reflexiva, si el músico se dedica a repetir lo que otros hacen la música pierde ese poder, pero cuando el músico empieza a plantear cosas nuevas, diferentes a las que ya están establecidas, tiene que ser muy reflexivo, acerca de las bases de lo que está diciendo, analizar los planteamientos, lo que el músico expresa no es ajeno a su forma de vivir. Esta reflexión te vuelve crítico contigo mismo porque lo que planteas no puede ser de dientes para fuera, las cosas que tu planteas son tuyas. Si no, eres uno más, una persona más que hace música, no hay diferencia, pasan el resto de su vida tocando un repertorio que se aprendieron'.

Otro elemento importante dentro del pensamiento musical pedagógico de Juancho es la importancia del multiinstrumentismo. Para Juancho, el músico debe ser poli funcional por dos razones fundamentales, una razón práctica: el músico que toca más de un instrumento tiene más posibilidades de llevar el pan a su mesa que aquel que es profundamente especializado en uno solo; y otra pedagógica: la comprensión de otros instrumentos fomenta la comprensión de la música como un todo y mejora el desempeño en los que ya se conocen. Un poco lo que sucede en el caso de Juancho cuando aprende a tocar bajo después de haberse formado en la percusión. El músico que toca más de un instrumento tiene más posibilidades de tocar escuchando a los demás, entendiendo lo que están haciendo y de que forma se relacionan con el resultado final como un todo. Cada vez que el músico se enfrenta a un nuevo instrumento, deberían aplicar lo que ya conocen de los instrumentos que ya conocen, no es un aprendizaje completamente nuevo, es un conocimiento complementario

4.2. EL CAMINO DE ELBER ALVAREZ



Elber Manuel Álvarez Guzmán nació el 10 de noviembre de 1970 en la vereda de Brucelas, corregimiento de Colomboy. Lo trajo al mundo una partera, en la casa de sus padres, como lo hicieron por cientos de años sus antepasados, antes de la invención de los hospitales. Su patio de juegos fueron los montes que rodeaban el caserío donde vivía y su primer aprendizaje vino mas de las hojas de los arboles que de las de los libros.

Tenía un tío andariego que viajaba mucho a Venezuela ya que vivía y trabajaba en la Guajira. Siempre andaba con una violina (armónica) y una guacharaca y había desarrollado la habilidad de tocar los dos instrumentos simultáneamente, tocaba las melodías con la violina y se acompañaba al tiempo con la guacharaca. Cuando se iba, el padre de Elber le compraba las violinas, intentaba tocar algunas melodías pero siempre era Elber quien terminaba sacándole provecho al instrumento que algunos llaman ‘el cepillo de dientes del alma’. En palabras de Elber ‘toda la formación mía fue lectura a primer oído. Como la violina era diatónica, Elber se hacía mañas para transportar las melodías al registro único del instrumento; así logro un desarrollo importante de la intuición. Sus primeras aventuras musicales colectivas sucedían en el salón de clase, el tiempo que transcurría entre la partida de un maestro y la llegada del siguiente, era

perfectamente propicio para pequeñas parrandas vallenatas donde la violina sustituía al acordeón, el anillado de los cuadernos hacia las veces de guacharaca y la tapa del pupitre se convertía en caja.

Desafortunadamente nunca recibieron atención de las directivas del colegio y Elber reflexiona con nostalgia que su paso por el colegio fue un gran desperdicio de tiempo. Aun así, con los compañeros que tocaba frecuentemente, crearon un fondo que al final del último año sumaba una buena cantidad que le permitió al rector del colegio viajar a San Jacinto y comprar un juego de gaitas y tambores para el salón de música. Un primo de Elber que vivía en Barranquilla viajó a Colomboy y empezó a darles una instrucción básica sobre como tocar los tambores (tambora, alegre y llamador).

Aparte de la violina, Elber llevaba ya unos años tocando unas flautas de carrizo hechas por el mismo. El carrizo es una gramínea parecida al bambú, la guadua y la caña de donde sacan las flautas de millo. En las palabras de Elber '... Por aquí cerquita había una punta de monte, y había unas matas de carrizo por ahí así (muestra con las manos), mucho mas gruesas que esto. Y ahí selecciones varias cañitas ya secas; y con la cabeza de un radio de bicicleta, le hicimos unos huequitos a este lado y una pila de huecos a este otro lado ... y empecé a sacar melodías'. Esta invención sucedió en 1987 y en 1989, en un formato con las flautas de carrizo, guacharaca, caja y coro, crearon una canción y se presentaron en unas festividades del 23 de abril, 'ese fue el detonante para que el rector se decidiera a comprar el juego de tambores!'

Este fue el primer taller de Elber; en total eran mas o menos 15, entre alumnos y ex alumnos. Hacían música de millo, y música de gaita pero con las flautas de carrizo (una de las cuales sobrevive en la casa de un amigo de Elber en Cartagena).

Aun cuando Elber todavía no tocaba pito cabeza e cera, que es como le gaita en la región; ni corta ni larga, ya había conocido gaiteros. Recuerda Elber a un señor que vivía cerca del Vijano, a veinte minutos de Colomboy donde los abuelos tenían una finca cerca y él y sus hermanos pasaban las vacaciones allí. Esta región es tradicionalmente de gaita corta de seis orificios, muy diferente a la gaita larga de la región de los Montes de María, San Onofre, Ovejas y Cartagena. Su primer encuentro con la gaita larga sucedió en concierto de los Gaiteros de San Jacinto con motivo de un evento en Sahagún. En 1991, Rafael Pérez López, decimero vecino de Colomboy, escuchó al grupo ensayando y los alentó para que

participaran en un festival de música que se organizaba en San Bernardo del Viento; era la primera vez que Elber y su grupo se presentaban ante un público diferente a su comunidad cercana. Allí conoció a Marcelino Vertel, maestro de la flauta de millo. Volviendo de San Bernardo, Rafael Pérez entro a Pelayo y logró que los invitaran a la tarde pitos y tambores, un evento que se realizaba en el marco del Festival de Porro, antes de que empezaran a llegar las bandas con el repertorio de porros, fandangos, puyas y cumbias. Allí, en San Pelayo, conoció al maestro Pablo Carvajal e hicieron amistad con unos cereteanos que luego empezaron a ir frecuentemente a Colomboy a darle las primeras enseñanzas a Elber y sus amigos músicos. El proceso era completamente directo, un maestro con máximo dos discípulos, observando la ejecución del maestro, imitando las posiciones y los movimientos.

Su primera gaita corta se la regaló el llamador del grupo del maestro Carvajal; además de músico era fabricante de tambores y una de sus borracheras, sorprendido de ver lo que lograban Elber y su grupo de flautas de carrizo, le dijo '... antes que te vayas, llegas a mi casa, que te voy a regalar una gaita'. Así empezó el camino de la gaita para Elber, imitando las grabaciones que su primo Barranquillero le había regalado de Ramaya Beltrán y los Gaiteros de San Jacinto; el repertorio grabado de gaita corta era prácticamente inexistente así que en este momento Elber se concentró principalmente en la gaita larga, empezó a ir a festivales con el grupo y allí conoció a los Cumbiamberos de Magangue, a los señores de San Pelayo, Flor Sabanera de El Piñal, los hermanos Ortiz y los de la vereda de Cartagena.

En 1992 los invitaron a un festival de bandas en Planeta Rica y conoció al maestro Manuel Cordero, en palabras de Elber '... eso era otro mundo, ese si era un gaitero de gaita corta, ese fue mi primer maestro maestro'. Elber pasaba tarde enteras grabándole el repertorio, volvía a Colomboy y estudiaba para luego volver a donde el maestro a mostrarle sus progresos. De la misma forma Elber empezó a aprender del maestro Jesús Sayas, para ese entonces el gaitero mayor dentro de la tradición de la gaita negra; Elber reconoce que su interés fundamental siempre fué por los gaiteros viejos, curtidos, los herederos directos del sonido más ancestral, más profundo, a diferencia de muchos de sus contemporáneos que hacían lo contrario, apartar y menospreciarlos. Incluso el maestro Fernando Mosquera, uno de los tamboreros más importantes, ya fallecido, viajaba a Colomboy a

darles talleres de percusión a Elber y sus compañeros, incluso los acompañó a algunos festivales.

Algunos años después de graduarse del colegio, Elber decidió viajar a Sincelejo a estudiar artes pláticas. Allí conoció al maestro Herrera y de él aprendió las nociones básicas de la guitarra, un apoyo muy importante en el proceso de composición de Elber. Fue en esta época también que se vinculó con la Fundación Hijos de la Sierra Flor, un grupo de música danza importante en la ciudad; siempre que la presentación requería un poco más de energía y velocidad, Elber sacaba su gaita corta. Cabe aclarar en este punto que aun cuando las dos músicas están emparentadas, hay diferencias importantes en el toque de los tambores y la utilización de los elementos rítmico-melódicos.

Aparte de tocar y enseñar gaita, Elber es un fabricante reconocido del instrumento. Su afán por construir flautas que se acoplen bien desde el punto de la afinación con los instrumentos armónicos europeos, lo ha llevado a ser reconocido como uno de los fabricantes de gaitas más afinadas de la región. Elber explica que cuando las gaitas están construidas para formato tradicional, ciertas imperfecciones son aceptadas e incluso deseables, pero parte de la búsqueda musical de Elber y Juancho consiste en experimentar con instrumentos y armonías occidentales, en este contexto la afinación de la gaita es crucial. Su maestro de lutería fue Gilberto Monsalve, un sincelejano que fabricaba gaitas y era un estudioso de todo lo que tuviera que ver con la música de gaitas y tambores; podía incluso distinguir el toque de los diferentes tamboreros. Elber reconoce que con él aprendió las primeras bases reales de esta música, aprendió claramente a diferenciar los golpes de la cumbia, el porro, la gaita corrida, además de diferenciar las diferentes escuelas ya que tenía muy bien ubicados los estilos de Mosquera, Encarnación Tovar y Batata, conocía los bozas de cada uno de ellos. En 1993 Elber participa con su grupo por primera vez en el Festival de Ovejas y en sus propias palabras ‘... eso fue lo máximo, conocí a Medardo Padilla, Pedro Alcázar, Encarnación Tovar ‘El Diablo’ y Victorio Casiani. Elber recuerda con gran entusiasmo el festival de Ovejas de 1996; fue el último año en el que estuvieron todos los maestros reunidos: Toño García, Juan Chuchita, Nicolás Hernández, Freddy Arrieta, Toño Cabrera, Enrique Arias, El Diablo, los Zúñiga.

En el año 1996 Elber conoce a los hermanos Wilmer y Rafael Arias, desde siempre ligados a la música y la enseñanza. Ellos ya habían empezado a desarrollar una metodología de

enseñanza en unos talleres que dictaban en la fundación FIDES. La metodología en asignarle números a cada posición de los dedos y letras a cada uno de los registros del instrumento; la gaita maneja tres registros, bajo B, medio M y alto A, y en cada uno de los registros hay siete posiciones, empezando con los seis orificio tapados y terminando con la posición abierta totalmente. Elber encontró una inconsistencia en el sentido de que posición 0 eran todos los orificios abiertos y 6 todos tapados; desde su lógica, no tenía sentido que la nota 6 tuviera un sonido mas grave que las notas 3 o 2, así que decidió invertir la nomenclatura. En la actualidad, Elber y Juancho están desarrollando un libro para la enseñanza de la gaita que incluye las tres notaciones, convencional occidental con las notas en el pentagrama, y las tablaturas con la indicación del registro y las posiciones (3B 6B 5M 7^a) y el dibujo del instrumento con los orificios en blanco (abierto) y tapado (negro). En este método, la posición cerrada llevara el numero 1 (se evita el 0) y que permite asociar de una manera lógica con la primera nota de la escala. Este fue el principio de la metodología de enseñanza de Elber que aun cuando imperfecto e incompleto (la indicación de la rítmica queda por fuera) permitía una transmisión del saber más eficiente y una herramienta de estudio para los aprendices.

El primer impulso de Elber a la enseñanza fue más cuestión de ‘supervivencia’ que otra cosa; si Elber quería tener un grupo necesitaba entrenar a sus amigos cercanos, a los vecinos. Siempre que viajaba, volvía y se sentaba con el grupo a transmitirles lo aprendido acerca de todos los instrumentos: llamador, tambora, tambor alegre, gaita macho, hembra y maraca, hasta el punto de que en el grupo todos son multi-instrumentistas, algo muy importante desde la óptica de Elber porque ‘... la ventaja es que uno no se vara; a veces se necesita un gaitero, y ahí estoy yo, otras se necesita un tamborero, ahí estoy también’. Este es uno de los pilares fundamentales de la pedagogía de Elber, algo que llamaré aprendizaje sostenible, en contextos socio económicos como Sahagún, Colomboy y la mayoría de lo que en Colombia llamamos Provincia, cualquier proceso de aprendizaje debe ofrecerle al aprendiz la posibilidad de derivar un sustento en el corto plazo, la idea de independizar en el tiempo los momentos para el aprendizaje y el trabajo productivo es sino equivocada por lo menos insuficiente; se puede aprender trabajando y trabajar aprendiendo y es tan importante que los individuos en su etapa productiva no dejen de aprender y crecer como lo es que aprendan a ser productivos durante su periodo de aprendizaje y que lo que aprendan se vuelva significativo en cuanto les permita mejorar sus condiciones de vida y sus posibilidades de bienestar.

Fué así como Elber empezó a multiplicar exponencialmente su saber. Reunía grupos grandes de niños, a veces incluso 30 o cuarenta; los hacía tocar por todos los instrumentos enseñándoles los toques básicos y observando donde tenía mejor desempeño cada uno de los aprendices. Poco a poco el tiempo iba filtrando los que realmente estaban interesados, los que no solo tenían actitud sino también aptitud. Luego la alcaldía de Sahagún lo contrato para dar unos talleres, de allí salió el grupo Son Barají, jóvenes que ahora hacen parte del grupo La Tribu Barají, liderada por Juancho Nieves, y que hoy por hoy son multiplicadores del saber. Elber llegaba a la casa de la cultura de los pueblos, vendía los tambores y las gaitas hechas por él, ofrecía el taller para que aprendieran a tocar y además les enseñaba a enseñar de tal forma que pudieran transmitir el conocimiento a las generaciones venideras. Siempre ha sido una preocupación para Elber inculcar el sentido de la generosidad en sus discípulos, es algo que él aprendió de los maestros que le enseñaron y a futuro permitirá que la tradición de la gaita se fortalezca y se perpetúe. Además, es un convencido de que la música trae paz interior, requisito ineludible para construir la paz colectiva; su experiencia personal le ha demostrado que siempre que ha liderado procesos de pedagogía de la música en barrios marginales donde hay situaciones de violencia, este trabajo con la música ha producido cambios notables, en ese sentido, multiplicar los músicos en esta sociedad violenta podría ser un camino efectivo en la construcción de una sociedad mejor.

4.3. EL ENCUENTRO

Desde siempre Elber sintió la necesidad de acompañarse con un instrumento armónico, pero la mayoría de estos intentos no fructificaban debido a la incongruencia en temperamento entre los instrumentos; la distancia entre los orificios de las gaitas, al no estar matemáticamente calculados, generan una serie tonal completamente única que en muchos casos genera intervalos de fracciones de tono.

Desde el punto de vista más amplio de la música india, cada gaita esta en un raga determinado, único y diferente; podría pensarse que cada fabricante de gaitas, al tener sus medidas estandarizadas, es un raga en si mismo ya que es muy improbable que incluso dos gaitas fabricadas por el mismo contengan escalas exactamente iguales.

Generalmente cuando los artesanos fabrican las gaitas, su preocupación es que la gaita macho y la gaita hembra ‘se apareen bien’, que no haya choques o tensiones innecesarias. Es por esto que pueden pasar ratos probando cardones hasta que encuentran el que produce buen sonido al sonarse simultáneamente con la flauta hembra.

Cuando Elber escucho **Su Majestad la Gaita**, producción grabada en Cartagena por el maestro Juancho Nieves en 1999, logro escuchar, desde fuera de si, la música que venia escuchando en su cabeza por algunos años. Dice Elber ‘No! Ya eso era algo de otro mundo ... ya eso fué otra cosa’ ... fue la primera vez que escuché un ensamble de gaita corta con instrumentos armónicos. Cuando un amigo le contó que Juancho Nieves había vuelto a Sahagún para quedarse y que necesitaba quien le arreglara la pluma¹¹ de su gaita, fue cuestión de minutos antes de que Elber se apareciera en la casa de los Nieves en Sahagún, para conocer al maestro y ofrecerle sus servicios de lutier.

Ya con la gaita de Juancho en el taller, Elber se dedicó a estudiarla exhaustivamente; el daño no era grave y simplemente tuvo que hacer una incisión precisa, extraer la pluma astillada y colocar la nueva. Esos primeros instantes de Elber con este nuevo instrumento, muy cercano en su afinación a los instrumentos armónicos europeos, debieron ser pura gozo. Posteriormente procedió a medirla y dibujarla; todo el aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de Sincelejo cobró un nuevo sentido. Descubrió que la distancia entre los orificios era irregular pero seguía una proporcionalidad de 1/32, este descubrimiento y la tecnología de las cuadrículas que se utilizan en la pintura, le permitió deducir nuevas plantillas para fabricar gaitas en otras tonalidades.

Se formo así una alianza solida y fructífera entre estos dos juglares. Juancho no logra recordar una sola pelea o altercado en los diez años que han pasado desde que se conocen. Dice Elber ‘Cuando nosotros nos conocemos, ahí si el mundo empieza de cero nuevamente’; Juancho se convirtió en el lazarillo por medio del cual Elber se adentro en la sobrecogedora y obscura inmensidad de la teoría musical europea. Todos los que habían intentado iluminar a Elber en el saber musical europeo, habían fracasado en el intento, o simplemente habían logrado confundirlo más. Juancho logro transmitirle a Elber este

¹¹ El canuto a través del cual el ejecutante sopla a través del instrumento, consiste en la raíz de una pluma de pato criollo. La aclaración no sobra; los maestros y fabricantes coinciden en el hecho de que las plumas de los otros patos, no dan buen sonido y se rompen fácil.

conocimiento de una manera tan diáfana, que desde ese día entendió perfectamente la matemática de la construcción de las escalas y los modos básicos sobre los cuales se ha construido la 'otra' música durante los últimos 800 años.

Juancho y Elber han logrado construir un set de gaitas que les permite hoy por hoy llevar la música de banda a la sonoridad de la gaita. El proyecto que lidera Juancho, La Tribu Baraji, ha mostrado logros notables en esta adaptación ¹²

El ensamble completo consta de la gaita en Bb soprano, la gaita en Eb contralto, en Bb tenor y la gaita en Eb barítono, sin duda el reto mas grande hasta el momento, por cuanto debían encontrar la forma de alargar el tubo, de la misma forma que el cuello del saxofón barítono. Juancho y Elber han desarrollado innumerables prototipos durante estos 10 años. Este juego de instrumentos seria equivalente a la cuerda de saxofones; barítono, tenor, alto y soprano; o en el caso de la familia de los metales; tuba, bombardino, trombón y trompeta. Así mismo han hecho todo un estudio de los diferentes timbres que dan diferentes maderas para darle mas brillo a las voces altas y un timbre mas opaco a las voces bajas.

Otra invención importante ha sido la creación de la gaita múltiple, un juego de tubos con una sola cabeza intercambiable van desde el D hasta el sol. D, Eb, E, F, F#, G. En estos seis tubos, incluyendo las alteraciones que permiten tocar en un mismo tubo la escala de subdominante y la de dominante, se pueden tocar todas las tonalidades.

Juan David Castaño, uno de los músicos mas destacados en la escena emergente alternativa de la música nueva en Colombia, se refería a este binomio y sus logros como 'la gaita del tercer milenio'; no es para menos.

4.4. LOS DISCIPULOS

¹² un buen ejemplo puede apreciarse en este video <http://www.youtube.com/watch?v=-vwRSQzvEGs>

Se podría hablar de un árbol genealógico musical de Elber Álvarez. Sus primeros alumnos, hace 20 años, ya han sido maestros de otros que a su vez son hoy maestros de niños y jóvenes en los pueblos y veredas aledañas a Sahagún y Colomboy: Monte Líbano, La apartada, Caimito, Ayapel, Buenavista, Cerete, Chinu, Ciénaga de oro, Planeta Rica. Hubiera sido óptimo entrevistar tantos discípulos de Elber como fuera posible, pero las limitaciones de tiempo y dinero no lo permitieron. Se logró sin embargo entrevistar a tres de sus discípulos más notables: Carlos Almenteros en Montería, Giovanni Lalinde Andrés Uparela en Sahagún.

4.4.1. CARLOS ALMENTERO.

El camino de Carlos Almentero en la música empezó con la flauta dulce en el colegio INEM de Montería, aprendiendo de sus maestros algunas melodías en un proceso más inspirado en la intuición y la imitación, hasta que su tío, William Ramos, quien había participado en agrupaciones con el maestro José Torres, lo introduce en el mundo de los tambores. En el año 1998 descubre las gaitas, interpretadas por el grupo **BENPOSTA**, el único de gaitas y tambores en Montería en esa época, liderado por el maestro Torres, fallecido hace dos años.

Desafortunadamente el tío William, técnico en minas, sufre un accidente y queda parapléjico; la madre de Carlos se hace cargo de su cuidado y la relación entre los dos se estrecha en parte por la música, le empieza a mostrar su colección de KCTs con grabaciones de gaiteros celebres. Omar, el gaitero de **BENPOSTA**, le enseña las primeras melodías y en el año 1999, la fundación patrocinada por España y con sede en un barrio de invasión en Montería propicia los talleres de gaitas y tambores gracias a los cuales Carlos y Elber, quien ya para ese momento era un gaitero destacado en Córdoba, se conocen. El taller no duró mucho, pero Elber continuó frecuentando la escuela para profundizar en la enseñanza del instrumento y en palabras de Carlos ‘a regar la semilla’. Inicialmente el aprendizaje fue en gaita corta pero poco a poco Carlos empezó a aprender también la gaita larga, atraído por su timbre, sonoridad y repertorio.

En el año 2000 Carlos tuvo la gran oportunidad de conocer a Toño García. Una amiga de su tío William, sabiendo el amor que tenía por la música de gaita, reunió un dinero para traer al maestro desde San Jacinto y celebrarle el cumpleaños con una parranda de gaita. Cuenta Carlos 'yo no lo conocía, llego solo con su sombrero y como le llamas ellos, su bambuqueo ... ahí empezó otra historia ... Toño es un ser a otro nivel' Alcanzó a estar un par de días durante los cuales Carlos le mostro lo que sabía y Toño le dejo grabar todo el repertorio que quiso, le mostró los secretos de los trinos, la respiración, el sentimiento.

Toño García es un maestro de esos que simplemente siendo enseña, su sola presencia es una gran lección. Cuando Mañe Mendoza murió y no había hembra para acompañar al maestro Toño Fernando en una gira nacional, se le encomendó a Gabriel Torregrosa, tamborero legendario, la tarea de buscar al único que todos los músicos importantes reconocían como el heredero mas fiel al estilo de Mañe. Toño llevaba 25 años sin tocar, a raíz del dolor profundo que le produjo en el alma la muerte de una de sus hijas. Adentrado en el monte y alejado de la música lo encontró Gabriel, quien después de algunos ruegos logro que Toño buscara las gaitas olvidadas en algún rincón del rancho. Poco a poco las melodías volvieron y Toño con la humildad que lo caracteriza se ofreció a regresar con Gabriel a San Jacinto, con la única condición de que si sentía que no daba la talla regresaría a su finca. Solo hicieron falta un par de tragos de ron para que todas las melodías enterradas en la memoria del maestro volvieran a sonar, el grupo volviera a respirar con alivio y sucediera uno de los eventos mas importantes en la historia del instrumento; la gira de los **Gaiteros de San Jacinto** con el Banco de la Republica por todo el país, no solo de conciertos sino también de talleres pedagógicos que permitieron un renacimiento del instrumento. Los maestros Toño García y Nicolás Hernández hicieron el propósito de nunca dejar morir el instrumento, transmitiéndole el conocimiento a todo aquel con la disposición para recibirlo.

A partir de este momento, el amor de Carlos por la gaita no he dejado de crecer. Empezó a asistir a los festivales mas importantes, buscando siempre a los juglares viejos, a los poseedores del saber ancestral. En el año 2001 ingresó a la

Universidad de Córdoba a estudiar saxofón con el maestro Julio Castillo, un pilar fundamental que influyó profundamente en él; el lo aproximó a la lectoescritura, la comprensión de los símbolos, la comprensión del pulso, todo el saber europeo pero con un filtro desde lo tradicional, uno de los aportes mas importantes del maestro Castillo, de quien bien valdría la pena realizar un estudio profundo y exhaustivo.

Carlos es otro de esos ‘músicos anfibios’, logra moverse en los dos medios (popular y académico) sin ningún problema, considera que son completamente complementarios, que el estudio de lo académico abre otro universo y ayuda a comprender y racionalizar la música, ‘verla’.

Desde el punto de vista de Carlos, los aportes de Elber a la música de gaita son invaluable; como interprete, Elber acaba de ser premiado en el festival de gaita de Ovejas con su grupo **Trapiche de Colomboy**, como compositor, tiene mas de 100 composiciones, muchas de ellas inéditas, a través de las cuales a relatado historia relacionadas con su entorno, como fabricante, ha logrado desarrollar gaitas en la totalidad de las tonalidades (12) y como maestro tiene una descendencia entre ‘hijos’, ‘nietos’ y ‘bisnietos’ que tomaría mucho trabajo saber con certeza.

Ese gran legado de generosidad a calado hondo en Carlo Almenteros quien durante los últimos 14 años no ha tenido ningún problema en enseñarle a muchos sin cobrar, muchos de ellos niños de los barrios deprimidos de Montería para quienes la música representa una opción, una alternativa. Otro aporte importante de Carlos ha sido la creación, en alianza con Pablo Villadiego, del portal interactivo para el aprendizaje de la gaita www.elgaitazo.com, a través del cual ofrecen un curso de iniciación a toda la familia de las gaitas; corta, hembra y macho. A raíz de este portal, que permite descargar el curso completamente gratis, el trabajo como lutier de Carlos se ha incrementado e incluso internacionalizado, enviando ya juegos completos de tambores a Alemania, Francia y Argentina. Es así como Carlos ha logrado continuar el legado de generosidad de Elber por medio de las nuevas tecnologías.

4.4.2. GIOVANNI LALINDE

Otro de los discípulos destacados de Elber es Giovanni Lalinde, además de ser uno de los primeros beneficiarios. Giovanni considera que la paciencia y la disposición son las principales virtud que hace de Elber un gran maestro; recuerda el innumerables ocasiones en las que ha llegado a la casa del maestro e independientemente de lo que este haciendo, siempre tiene el tiempo para resolver alguna duda o enseñar una melodía, Elber y todos los grandes maestros tiene claro mas que nadie, que lo único que realmente tienen, es lo que dejan en la memoria y el espíritu de otros; que diferente podría llegar a ser esta agobiada humanidad, si estos valores volvieran a enseñarse, no como palabras vacías dichas en un aula o copiadas en un cuaderno, sino como experiencias profundas y verdaderas.

Otra lección de vida sobre la cual Giovanni reflexiona es el acto desinteresado, libre del afán de lucro. Elber desde sus inicios, cuando regresaba de sus correrías y jornadas de estudio con los maestros tradicionales, transmitía lo aprendido de una manera completamente natural sin otra intención mas allá de lograr, con sus allegados, hacer sonar la música, como un niño que aprende un juego pero no puede jugarlo hasta que no se lo enseñe a otros.

El encuentro de Elber y Giovanni sucedió en la institución educativa a donde asistía. Giovanni tenia 12 o 13 años y el colegio contrato al maestro para que montar el grupo de música tradicional; la pedagogía de Elber propende por el multi instrumentismo, de tal forma que Giovanni aprendió a tocar todos los instrumentos y eso le permitió entender como encajan todos y la importancia de tocar escuchando a los demás.

Otro elemento importante que reconoce Giovanni es la importancia que Elber da a la comprensión de la historia de la gaita; esto lo convierte en un puente fundamental entre los ancestros y las nuevas generaciones. Elber se tomo el

trabajo de ir a las fuentes más tradicionales y adquirir el saber para luego trasmitírselo a los niños y jóvenes con quienes trabajaba.

Como ya se ha dicho en otros momentos de esta investigación, para Elber es tan importante enseñar música como enseñar a enseñarla, esto convierte su pedagogía en una **pedagogía multiplicadora** hasta el punto que muchos maestros que hoy por hoy enseñan en diferentes municipios del departamento de Córdoba, son discípulo de él.

Otra reflexión importante tiene que ver con todo aquello que enseña la música a través de su ejercicio, gracias a su poder reflexivo. Casi termina siendo mas significativo, y es algo que Elber tiene claro, todo lo que se puede aprender a través de la música que la música en si misma; en el fondo la música no es mas que un medio, un vehículo para el aprendizaje de si mismo y de los valores y principios fundamentales sin los cuales no se puede construir una sociedad sana ... cuesta decirlo, pero en el contexto de esta sociedad corrupta, estas ideas son completamente subversivas.

Humildad y solidaridad son otros valores fundamentales que Giovanni aprendió a través de Elber y la música. Al respecto dice Juancho 'desde Puerto Libertador, Montelibano, La Apartada, Buena Vista, Planeta Rica, Pueblo Nuevo, Sahagún, San Andrés de Sotavento y Montería, todos los instructores que hay de gaita, son 'hijos' de Elber' ... imaginemos un 'Elber' en cada uno de los mil pueblos de Colombia y el impacto que esto tendría en el desarrollo de la música y la cultura en Colombia. Muchas veces en los festivales mas importantes, Juancho recuerda a los tres finalistas a mejor gaitero del festival: Elber y dos de sus alumnos; con los concursos de canción inédita sucede lo mismo. Además como maestro no siente ningún temor de ser superado por sus discípulos.

CAPITULO V

CONCLUSIONES

Este proceso de investigación permitió de muchas formas corroborar lo que se planteó como una hipótesis en el comienzo; existe un valor incuantificable en todo aquel saber que surge a través de la intuición y el ejercicio puro de la inteligencia, cuando los seres humanos nos enfrentamos a los desafíos de la cotidianidad, del ejercicio de vivir. Elber Álvarez y Juancho Nieves, guiados exclusivamente por su amor a la música, han logrado desarrollos notables en su ejercicio musical, pedagógico y de construcción de instrumentos. Cuantos más como ellos en Colombia? En el mundo? Que enriquecedor sería para la construcción de la academia, en otros campos del conocimiento más allá de la música y la pedagogía, si, libres del prejuicio, lográramos desentrañar todo ese saber vernáculo, que ha surgido y continuara surgiendo en esos ámbitos no académicos, íntimamente conectados con la realidad.

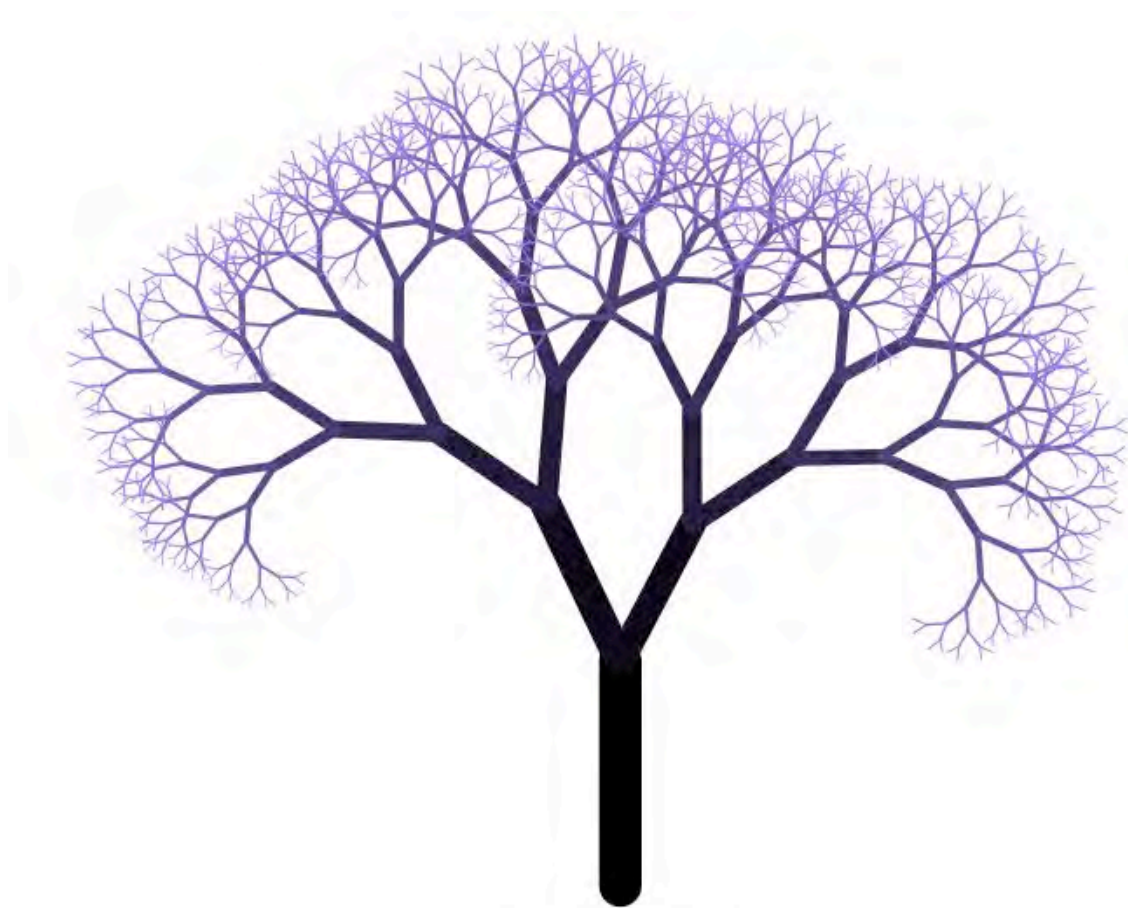
Se puede concluir, después de todo este proceso, que la pedagogía de Elber Álvarez y Juancho Nieves se funda en cinco pilares fundamentales.

5.1 PEDAGOGIA FRACTAL.¹³

Cuando la música y la pedagogía no se enseñan como algo separado e independiente, cada músico se convierte potencialmente en un maestro multiplicador del saber. El proceso se vuelve completamente exponencial y las posibilidades de que más individuos se beneficien del conocimiento de la música se potencializa. La manera más sencilla de entender este concepto es observando un árbol. Si partimos de un tronco que se bifurca formando una **Y** y posteriormente a cada extremo de esta **Y** original le agregamos otra **Y** y repetimos este proceso tantas veces como se quiera, habremos formado un árbol con múltiples ramificaciones. De la misma forma, una hoja de ese árbol, tendrá la forma de un árbol en miniatura. Lo que logró Elber con la gaita en Sahagún y todos los municipios aledaños es equiparable a este fenómeno que se puede encontrar de muchas formas en la

¹³ Un fractal es un objeto geométrico cuya estructura básica, fragmentada o irregular, se repite a diferentes escalas.¹ El término fue propuesto por el matemático Benoît Mandelbrot en 1975 y deriva del Latín *fractus*, que significa quebrado o fracturado. Muchas estructuras naturales son de tipo fractal..

naturaleza. Imaginemos por un instante que hubiera un 'Elber' en cada pueblo de Colombia, dentro de cada tradición musical de la geografía nacional.



http://onlyfractals.com/download/Fractal_Tree1.jpg

5.2 LA MUSICA COMO MEDIO Y NO COMO FIN

Tan importante como la música misma es todo lo que el aprendizaje de ella posibilita en términos de autoconocimiento, a través de su poder reflexivo, valores y principios para la vida: generosidad, humildad, paciencia, solidaridad, empatía, entre otros. Desde esta perspectiva, la cuestión en el momento de educar en la música no debería ser que tan 'buen' o 'mal' músico el aprendiz podría llegar a ser, o que tan cerca llegará de ser un genio como Mozart, Jimi Hendrix o John Coltrane; la pregunta verdaderamente relevante es, de que forma el ejercicio de la música y su aprendizaje posibilita el surgimiento de mejores seres humanos, mas allá de que terminen dedicando su vida a ella. Cada vez que un aprendiz es rechazado por un maestro porque 'no tiene talento' o 'pueda que gustes de

la música pero la música no gusta de ti', le estamos negando a esta humanidad la posibilidad de tener un ser humano mejor, más empático, compasivo, respetuoso y dispuesto a vivir su vida desde el amor y no desde el temor.

Imaginemos una humanidad en la cual cada individuo aprendiera a 'hacerse el amor' con la música o cualquier forma de arte, donde el amor no fuera algo que 'mendigamos' del mundo externo sino que descubrimos en lo más profundo de nuestra naturaleza. Solo puedo amar a otros si primero me amo a mi mismo, y solo puedo amarme si me conozco profundamente. En la medida que el arte permite tangibilizar el alma, volverla formas, colores, sabores, sonidos, olores; se constituye en uno de los vehículos más efectivos en este proceso.

5.3 APRENDIZAJE SOSTENIBLE

El proceso de enseñanza debe contribuir al desarrollo de la sostenibilidad del discípulo en el corto plazo. Este hace que el conocimiento se vuelva completamente significativo y que la música se convierta en una opción de vida real y tangible que no solo le permita al discípulo mantener su mente enfocada sino que le dé posibilidades reales de alcanzar el bienestar. Este es un punto fundamental en el contexto rural colombiano donde el 66% de la población vive en condiciones de pobreza.

Uno de los problemas más graves que enfrenta el modelo educativo colombiano en la actualidad consiste en la desconexión que los estudiantes perciben entre el esfuerzo que implica aprender y la posibilidad en el corto o mediano plazo de mejorar las condiciones de bienestar que se derivan de este aprendizaje. Es prácticamente imposible motivar a un individuo a esforzarse por aprender algo, si este no percibe que este aprendizaje vaya a tener un impacto positivo, en el corto o mediano plazo, en su calidad de vida.

Hoy por hoy los jóvenes colombianos se gradúan del bachillerato y sus posibilidades de ser útiles para la sociedad y para sí mismos son muy pocas. El sistema les vende la idea de que ahora están preparados para la universidad, pero las cifras son contundentes en el sentido de que son realmente pocos los que tienen las posibilidades de seguir este

camino. Indirectamente el sistema educativo se convierte en un gran proveedor de mano de obra para los grupos armados ilegales o las grandes redes de narcotráfico en el país.

El planteamiento de Elber es aprender trabajando y trabajar aprendiendo; aprendizaje productivo, sostenible. Cada uno de sus discípulos, después de unos meses en el proceso, está capacitado para empezar a derivar un ingreso bien sea como maestro o como músico; cada uno de estos individuos, posibilitado para ganarse la vida dignamente a través de la música, es un esbirro menos en las organizaciones delincuenciales de Colombia.

5.4 MULTI INSTRUMENTISMO.

No solo le permite al músico mejorar sus posibilidades laborales, sino que permite la comprensión de la música como un todo y promueve el ejercicio de ejecución y escucha consciente de la música. Las posibilidades se multiplican por el número de instrumentos que uno sabe tocar.

5.5 FOMENTO DE LA COMPOSICION

Promueve la búsqueda de la 'propia voz' y potencializa el poder reflexivo de la música. En el momento de la creación original, el músico materializa su espíritu en un elemento musical que a su vez se constituye en un reflejo de sí mismo. La música posibilita que el creador escuche el sonido de su propia alma en una dimensión profunda y verdadera.

La importancia de educar en la composición a través de la cual se plantea la música como un vehículo para la reflexión y el auto conocimiento. Cuando al aprendiz de música se le forma única y exclusivamente para repetir lo que otros han escrito, se pierde completamente la posibilidad de utilizar la música como medio para trascender la ignorancia de sí mismo. Más allá de la calidad de las composiciones (la música como fin), cuando el aprendiz plasma su alma en una obra, la música se convierte en un espejo que le permite verse a sí mismo, descubrirse (la música como medio).

Ese tienen que ser el futuro de la pedagogía de la música, no solo en Colombia sino en el mundo, debería tener replica en el resto del mundo. Lo que empieza a pasar es que las pedagogías se enriquecen mutuamente y eso empieza a llevar el conocimiento a otros niveles.

Hay que coser la colcha. La única forma de lograr que el quehacer artístico no sea tan difícil en este país, es uniendo fuerza. La división está profundamente arraigada en nuestro pensamiento; hay que trascender eso y unir las fuerza, conectar los nodos, hacer redes, generar intercambios, aceptar las diferencias y empezar a verlas como oportunidades.

BIBLIOGRAFIA

- Abad Hoyos, Gustavo. San Juan de Sahagún : sociedad prehispánica, colonial y republicana territorio y demografía.. Editorial Siglo 21, 2004.
- Huleileh, Serene. A Vernacular Dance Padagogy: El fonoun Palestinan dance Group.
- Lucio, Ricardo. Educación y Pedagogía, Enseñanza y Didáctica, Diferencias y Relaciones.. Revista de la Universidad de La Salle. Julio de 1989.
- Mc Namara, David. Vernacular Pedagogy.. British Journal of Educational Studies. Vol. 39, N° 3. Agosto 1991
- Ospina, William. Memoria y Futuro.. EL ESPECTADOR abril 8 de 2012.
- Sousa, Boaventura de Sousa. Una Epistemología del Sur. Siglo Veintiuno Editores. 2009

ANEXOS.

Fecha: 16/XII/2012

Lugar: Casa de Elber Álvarez en Colomboy, Córdoba

Entrevistador: Jaime Ospina.

- De que forma desde el punto de vista de lo pedagógico se empiezan ustedes dos a complementar?

E. Como yo empecé con la parte esta tradicional y esto, cuando yo sentía, por lo menos en la parte de la afinación de las gaitas, yo sentía la necesidad de acompañarme con otros instrumentos, pero era imposible por lo de la parte esa de la imperfección en la ejecución del instrumento. Juancho empezó en Cartagena el trabajo de afinar una gaita en sol y con esa gaita hicieron un trabajo musical; bueno, ese trabajo yo lo conocí por medio de un compañero de Sahagún que es profesor, que era compañero de nosotros también, y cuando Juancho llega a Sahagún, el me ubico y me dijo 'mira, el man que grabo el disco ese que yo te mostré esta aquí en Sahagún, no vamos allá'

- Que impresión te causo escuchar ese disco, cuando tu escuchaste ese disco que pensaste?

E. No!, ya eso era algo de otro mundo, porque era, por lo menos yo conocía las kenas, toda esa parte porque tenia amigos que tocaban kena, entonces las kenas ya venían bien afinaditas; y yo intente hacer lo de la afinación en la kena, montarle cabeza y hacerle cosas así, que nunca se pudo lograr por lo del tamaño de las cañas. Entonces, cuando yo conozco el trabajo de Juancho, ya eso fue otra cosa. Cuando nosotros nos conocemos, ahí si el mundo arranco de cero nuevamente, porque todas las cosas que yo preguntaba y que me explicaran para aplicarlas a la fabricación de las gaitas, me decían no que es por aquí por acá y lo que hacían era enredarme mucho mas. Cuando yo llego y Juancho tiene la gaita que le faltaba la ponerle la pluma que se le había dañado, entonces eso ya era una cosa fácil, quitar la cabeza y volverla a poner; ya yo había estado manejando el afinador, porque habíamos estado con lo de las kenas y lo de la guitarra, yo manejaba el afinador; cuando Juancho me empezó a explicar, como se elaboraban las escalas ... 'esto es así y así', me lo hizo de una forma tan simple que fue sencillo entenderlo, a no, esto es así. Después entonces me traje la gaita para arreglarle la gaita, pero como esa cabeza estaba tan bien puesta, le hice una cortadura aquí así, le puse otra pluma y la volví a cerrar, pero yo a esa gaita le hice un trabajo de estudio que era que como ya lo orificios no quedaban igual, yo vine y la medí y la

subdividí, me dio 32 partes iguales, y empecé a estudiar en que parte quedaba cada orificio. Y empezamos a trabajar un canon para elaborar gaitas en diferentes tamaños; entonces yo llevaba la idea y le preguntábamos allá, 'mira estoy haciendo esto y así ... no pero a esto hazle esto y así', comenzamos a intercambiar los conocimientos de la música que el tenía y los conocimientos de la parte como yo la concebía de la elaboración de las gaitas ... y empezamos a hacer gaitas con afinaciones precisas. La primera que hicimos fue una replica del sol, la segunda que hicimos fue un mi bemol, porque mas o menos empezamos a estudiar cual seria la gaita así que se pareciera a la de los viejos pero era mas o menos el tamaño ese de la gaita en mi bemol, y por ahí empezamos a estudiarla y cuando empezamos a trabajar la parte esta de las gaitas con afinaciones precisas, en seguida empezamos también a ejecutarlas, porque ya las gaitas precisas tienen otros tipos de ejecución, ya le toca a uno hacer medios huecos para las tonalidades cromáticas y cosas así. Y entonces eso también a enseñarle a los muchachos.

J. Un detalle importante del aprendizaje de Elber en la escuela de Bellas Artes en su estudio de artes plásticas, porque básicamente lo que Elber aplicó fue el sistema de cuadrículas que se usa para ampliar o reducir cuadros. Y con ese sistema, o sea aplicando digamos lo básico del sistema de cuadrículas, fue cuando ya empezamos a trabajarlas en diferentes tamaños para las diferentes tonalidades.

Yo les contaba ayer que por fin en el Ministerio de Cultura entendieron que estas formas de enseñanza también son válidas.

E. El año pasado estuvimos haciendo unas reuniones precisamente con maestros tradicionales, preguntándole a cada uno como aprendió y como enseña. Entonces cada uno iba y no, mi forma, yo aprendí de esta forma así y así y yo me invente esto y esto para por lo menos estuvo Ramaya, hizo una demostración de su forma para enseñar lo de la caña de millo.

J. Ahorita en Ovejas nos reunimos, y estamos ya en el proceso de unificación del sistema de números, porque se da el caso de que cuando un músico de aquí va con un papelito a los Montes de María resulta que allá lo trabajan al revés, entonces lo que explicaba Elber, ellos trabajan el 0, 1, 2, 3, 4 (0 siendo la posición con ningún hueco tapado, posición abierta) nosotros lo trabajamos a la inversa que tiene mas lógica. Entonces parece ser que hubo un consenso en Ovejas en que se aplicara nuestro sistema que es el que tiene como mas lógica, la nota mas grave es 0 y de ahí va subiendo, hasta llegar al nuevo 0 que seria la nota mas grave de la siguiente octava.

- Como manejarían en este sistema el tema de la rítmica?

J. No porque tu sabes que las tablaturas no manejan rítmica. Ahí es donde es importante empezar el tema de la lecto-escritura tradicional, es la idea que nosotros estamos trabajando, el método lo vamos a publicar con el pentagrama y la tablatura abajo, cosa de que el muchacho también vaya asociando el sistema que ya conoce con la rítmica.

- Tu que estas casi en la mitad del camino entre la pedagogía académica europea y lo que llamamos pedagogía vernácula tradicional colombiana, cual crees que es la principal desventaja de la primera? Donde crees tu que falla esa pedagogía? O la manera como la apropiamos?

J. Yo creo que si, ese es el problema. Porque mira que yo hace un rato te comentaba de la experiencia de la Universidad de Córdoba, en donde se han tomado las músicas regionales para la enseñanza de esa otra pedagogía. Todos esos conocimientos que rítmico, melódicos, armónicos que se manejan de la música erudita europea, pero al muchacho no le van a poner los ejemplos de la lecto-escritura de músicas que son nuevas para el, sino que son músicas que son las que el a oído desde que era un niño. Entonces yo pienso que ahí es donde esta el punto de quiebre, o sea enseñar todo ese conocimiento de la música erudita, pero tomando como base las músicas regionales, así lo veo yo, de pronto puedo estar equivocado enormemente, pero me parece que esa experiencia que yo viví muy de cerca de través de mi esposa, en el aprendizaje de la Universidad de Córdoba, me parece que es absolutamente valida. Cuando a ti te están enseñando la base de la lectura y de la escritura, te la enseñan con rítmicas y melodías que tu estas oyendo desde que estas chiquito. Entonces no es lo mismo coger por ejemplo el Colnever, que en la entonación es una verraquera pero en la rítmica es una cosa realmente muy pobre, porque básicamente lo que te enseña a que tu aprendas a hacer unas sextas y hacer unas octavas y hacer unas terceras y a manejar unas escalas, pero la rítmica es una rítmica que cuando tu vienes a ver la célula de una corchea y dos semi corcheas, creo que es a mediados del libro dos, es cuando tu vienes a ver eso, o a comienzos del libro tres, mientras que estos muchachos están viendo ... empezando porque la base se la enseñan a dos medios, porque es que nuestra música regional, y hablo de la música del gran Caribe, casi toda es a dos medios.

- Dentro de toda esa formación académica que tu tuviste, donde crees tu que esta la fortaleza. Dentro de tu proceso de formación como músico, que le agradeces tu a esos años en la escuela de Popayan?

El mas grande agradecimientos que yo le puedo tener a esos años que yo estuve en Popayán, es haber tenido los profesores que tuve. Yo tuve unos profesores

maravillosos; un profesor por ejemplo como Luis Carlos Espinoza es ... uno tiene que darles gracias a la vida que uno estuvo allí donde el estaba; es un profesor que no solamente te enseñaba, sino que te enseñaba como enseñar. Un profesor como el maestro Julio Cesar Tejeda, que era otro de esa misma característica, apréndete esto pero aprende también como lo vas a transmitir; o un profesor como Alfonso Castillo, que fue el que me tuvo desde el comienzo desde el comienzo hasta el final con la guitarra, que te decía 'ven acá, estudia esto' ... listo, lo estudiaba; 'vamos a corregirlo, como los sientes?' entonces uno de pronto podía decirle, 'maestro mire, yo estuve escuchando la versión de no se quien' ... 'no, no haga eso, primero estúdielo, tóquelo como usted, y después que usted lo toque como usted, si ya usted quiere buscar el estilo de fulano o sutano, hágalo, pero hágalo después'. Esa libertad, una libertad controlada, para hacer las cosas. Nunca le decían a uno, cuando uno llegaba con alguna así como medio loca 'oiga maestro tengo una idea ... hombre si, que buena la idea, pero la puedes mejorar por aquí por acá', los profesores nunca te estaban diciendo 'no eso no se puede porque es que eso no es' a pesar de que todos tenían esa formación de las escuelas europeas ... el maestro Mario La Torre; todos los que fueron mis profesores habían sido formados en Europa. Sin embargo yo siento que para esa época, ellos le daban mucha libertad al estudiante, no lo encajonaban tanto.

- Que pensaban estos maestros de la música tradicional, del folklor?

J. La cultivaban. Es que yo pienso que eso era la parte fundamental de que ellos nunca le cortaran a uno esas ideas con las que uno de pronto llegaba. Por ejemplo, el maestro Mario Gómez Viñez, es una persona que trabaja al mas alto nivel, pero nunca abandono la temática tradicional. El maestro Luis Carlos Espinoza, tiene un tema que es famosísimo dentro de la música tradicional del Pacifico que es 'Canción de Cuna', que lo han tocado de las formas mas tradicionales pero también han hecho arreglos corales y lo han tocado con coros y sinfónicas, o sea han hecho arreglos de lo que tu quieras, pero también lo han tocado de las formas mas tradicionales de la música del Pacifico; el maestro Alfonso Castillo tenia un cuarteto de guitarras, que tocaba las obras de los cuartetos europeos, de los dúos para guitarra, tríos para guitarra de las obras europeas, pero tenían un amplio repertorio de bambucos y de pasillos y de la música tradicional.

Tuvimos un problema muy serio en la ultima época mía en Popayán, en la escuela, tuvimos un problema muy serio con un polaco que llego de director, y prohibió que se ejecutara música colombiana en los pianos del conservatorio; y hubo una revuelta, y debates en el auditorio en donde se planteaba porque era un absurdo que eso se diera, y tuvieron que reversar la orden.

J. Todas las decisiones hay que llevarlas allá (Bogotá) para que allá digan a ver si se puede o no se puede. Mira lo que estamos hablando de las enseñanzas de la gaita; toco esperar a que el Ministerio reaccionara en Bogotá y se dieran cuenta que era un error insistir en lo que ellos estaban planteando, para poder entonces venir acá a decir 'hombre si, vamos a ver como es que es', cuando nosotros somos unos convencidos de que eso es así. Todos somos convencidos de que esto es lo que funciona. Las decisiones se toman en Bogotá entonces como nosotros estamos acá, las decisiones se toman un tiempo para poder adelantar los procesos. Nosotros aquí dentro del mismo departamento también sufrimos mas o menos lo mismo; en Montería se toman todas las decisiones del departamento; y tienen el concepto de que el departamento de Córdoba es el Sinú; y toman las decisiones para el Sinú, de hecho el himno de Córdoba es una oda al Sinú, y la belleza de la mujer sinuana radiante y señorial.

- Porque te parece a ti que es tan crucial y tan importante educar en la música?

J. Por lo que hablábamos ahora rato. El niño o el joven que se educa en la música, nunca jamás va a coger caminos equivocados, o es mucho mas difícil, que un niño que tenga desde pequeñito un acercamiento con la música, en la parte de educación musical, tome en su vida de adolescente o de adulto caminos equivocados. Yo soy un absoluto convencido de eso. Me ha tocado vivirlo.

- Crees tu que a través de la música uno aprende sobre si mismo? Sientes que has aprendido sobre tu ser profundo intimo a través de la música?

Si. Porque la música es muy reflexiva, la música es absoluta mente reflexiva. Cuando tu te dedicas de pronto a repetir lo que todos hacen, tu no tienes un punto de reflexión muy claro; pero cuando tu empiezas a plantear cosas, que son mas menos nuevas, si ese es el termino que se puede usar, o cosas diferentes a las que ya están establecidas, tu tienes que ser muy reflexivo con lo que estas haciendo, tu tienes que plantearte, bueno esto que yo me voy a atrever a decir aquí, si tendrá su base o no tendrá su base, tu tienes que analizar muy bien, analizar que es lo que estas planteando, porque Elber Álvarez, las cosas que plantea frente a la gaita, no son ajenas a su forma de vivir. Cuando nosotros nos metimos en esto, que estamos transmitiendo en esto, estamos transmitiendo lo que somos, y nosotros por ejemplo lo hacemos muchísimo menos, pero antes, cuando recién empezamos el trabajo, no teníamos horario. Elber se despertaba a las 2 de la mañana con una idea y me llamaba enseguida. Uno tiene que ser muy reflexivo y eso te da ser critico contigo mismo, porque tu no puedes estar planteando cosas que sean de labios para fuera, las cosas que tu planteas tienen que tuyas. Y si no es así, eres un músico mas ahí, una persona mas que hace música, hay músicos que se dedican a eso, no hay diferencia, y pasan toda su vida repitiendo un

repertorio que se aprendieron, es su forma de vida y es valido que lo hagan. Yo por lo menos, te pudiste dar cuenta en los discos que todos tienen un concepto general, pero todos plantean cosas diferentes, bien regular o mal, pero están planteando cosas que no son la copia de lo que fulanito hizo. Porque fulano abrió la ventanita por ahí, entonces yo voy y me copio, porque es que eso me asegura que voy a tener un relativo éxito comercial, nosotros nunca estamos pensando en eso.

Fecha: 16/XII/2012

Lugar: Camino a la casa de Elber Álvarez en Colomboy, Córdoba

Entrevistador: Jaime Ospina.

- Cuando es la primera vez que tu te encuentras con la música?

J. La verdad es que no me recuerdo con precisión el día, porque realmente fue como a los cinco años, cinco siete años, tocándole la percusión a mis hermanos, porque los grupos musicales con los que ellos tocaban ensayaban en mi casa, entonces allí tenía yo la disponibilidad de los instrumentos y cuando estaba solo me ponía a tocar, a practicar los golpes de la percusión a ver como eran. Luego cuando ya me ponía a tocar con ellos pues entonces acoplábamos digamos por ejemplo Pedro con la guitarra, Jorge con el bajo y yo con la batería. Yo empecé con las percusiones digamos maracas y luego cuando estaba un poco mas grandecito con la batería que incluso en mi casa siempre pensaron que iba a terminar siendo baterista, que esa como que el instrumento con el que yo me iba a encariñar. Sin embargo, con ellos mismos, empecé a explorar el bajo mucho antes que la guitarra, y me pareció un instrumento maravilloso y yo creo que como que deje de un ladito lo de la percusión y me dedique un poco mas al bajo aunque ahora, al cabo de los años, desde hace también muchos años, llegue a la conclusión de que el bajo y la percusión son absolutamente ligados, el bajista tiene que saber como funciona la percusión porque es un instrumento que va muy de la mano con la percusión, un instrumento de enlace absoluto. Entonces ya como a los catorce años es cuando ya yo tomo la decisión en serio de aprender a tocar, porque hasta ese momento yo lo hacia era como por estar con mis hermanos, por compartir con ellos, como por de pronto que me invitaran a mi también a los paseos a donde los invitaban a ellos, era como así, muy informal. De ese día si me acuerdo, del día en que yo tome la decisión de aprender en serio a tocar guitarra, porque tenia un amigo que era mas o menos contemporáneo con migo que ya mas o menos tocaba guitarra y entonces un día mi hermano, dijo 'bueno yo les voy a enseñar' mi hermano Jorge, 'yo, si ustedes se sientan aquí juiciosos, yo les enseño' y ese fue el día que yo siento que yo ya tome la decisión de ponerme de verdad a aprender a tocar la guitarra. Mi primer maestro formal de música fue mi hermano Jorge, y luego mi hermano Pedro, que ya estaba en la universidad en Popayán, cuando venia de vacaciones, me reforzaba las enseñanzas de Jorge, porque Jorge todavía estaba acá haciendo el bachillerato entonces era el que yo tenia al lado, ya Pedro se había ido a Popayán. Todo lo que aprendí antes de los catorce años los aprendí solo, oyendo, yo nunca tuve un profesor que me dijera 'mira la guacharaca se toca si, la batería se le da así', mis hermanos a veces por ahí me enseñaban algo del bajo, que era el instrumento que yo mas o menos como que mas me gustaba cuando lo empecé a explorar, que incluso ellos se dieron cuenta fue porque un día le estaban enseñando a un amigo, para que

hiciera unas figuras que no podía hacer, entonces yo llegue y me quede mirando, y dije 'uhhh, y tu tan grandote y no sabes hacer eso tan fácil' y entonces el como por picarme me dijo 'y tu tampoco las sabes hacer' y yo 'préstame acá' y cogí el bajo y le hice la figura que el no podía hacer, entonces mis hermanos se dieron cuenta y dijeron 'oye pero si este loco tiene sentido' y todo lo que había aprendido antes de percusión fue una base perfecta para tocar. Luego, ya digamos como después de que yo ya tomo la decisión de cogerlo mas en serio, entonces claro, ya me asocio con los compañeritos del colegio, en los grupos musicales del colegio, entonces había unos amigos que tenían un conjunto de acordeón, entonces termino siendo pues el bajista del conjunto de acordeón, luego me encuentro con amigos que tenían conjuntos de guitarra, entonces termino tocando con ellos, termino haciendo e bajo también. El bajo siempre ha sido un instrumento que me ha acompañado todo el tiempo, entre otras cosas fue de lo primerito que yo explore en la música, incluso mucho antes que la guitarra.

Resulta que cuando hicieron la carretera que une a Rumichaca con Cartagena y Barranquilla, esta se llama la troncal de occidente, por acá vinieron unos ingenieros de todo el país, y uno de los campamentos lo hicieron aquí en Sahagún, entonces uno de los ingenieros se caso aquí en Sahagun y se quedo aquí viviendo acá en Sahagún, el era de Popayán, don Mauricio Simons. Entonces mi hermano mayor era muy amigo de su hija mayor, cuando termino el bachillerato, el hablo con mis papas que porque no mandaban a Pedro para Popayán, para que se presentara en la Universidad del Cauca y estudiara porque la hija de el también se iba a presentar a estudiar medicina. Pedro paso en la Universidad y se quedo estudiando medicina. Cuando termino Jorge, dijo que no se quería presentar en ninguna otra universidad sino en la del Cauca porque ya su hermano estaba allá y el quería ..., nosotros siempre hemos sido muy unidos, los cuatro hermanos hemos sido muy muy unidos, entonces cuando termina mi hermana, ella dice 'pues si mis hermanos están alla entonces pues yo también me presento solo en la del Cauca', y claro como tenia mis tres hermanos allá entonces yo dije, no pues yo ... y había música.

Llego a Popayán en el año 1976, llego yo a la Universidad. Cuando llego a la Universidad, encuentro que la mayoría de mis compañeros eran gente del sur, del sur del Cauca, de Nariño ya demás ecuatorianos también, entonces me llama la atención cuando nos reuníamos fuera del aula de clase, me llamaba mucho la atención las flautas que ellos tocaban y por supuesto el charango, el tiple, el cuatro, esto que usaban que no, no eran instrumentos que yo tuviera a la mano acá en la región Caribe, porque esto es algo que quiero hacer énfasis desde el comienzo, casi no nos gusta que nos digan Costa Atlántica porque sentimos que eso es un apodo que nos pusieron en Bogotá, nos gusta mucho mas llamarnos Región Caribe, que Costa Atlántica, porque la verdad es que con el Atlántico no tenemos ningún contacto porque el Atlántico llega hasta donde empiezan las Antillas, nosotros somos del Mar Caribe. Acá en el Caribe yo

no tenía digamos como que ese contacto excepto cuando venían por ahí algunos grupos de tiple, bandola y guitarra que aparecían esporádicamente en Planeta Rica, atraídos porque en Planeta Rica viven muchos paisas, Planeta Rica fue un pueblo que creció aceleradamente con una gran cantidad de paisas y una gran cantidad de gente de Sahagún, gente de Sincelejo, Sanpues y de Chinu, era como una mezcla. Aparecían esporádicamente estos grupos de tiple, bandola y guitarra y amenizaban reuniones de los paisas residentes en Planeta Rica, era la única oportunidad que yo tenía de ver un tipo de guitarritas diferentes, para llamarlo de alguna manera porque aja, un niño que algo que se le parece a una guitarra lo primero que dice es una guitarrita.

- Que impresión te causaba esa música andina en este contexto?

Me llamaba mucho la atención, porque además de hacer todo ese repertorio de música instrumental que es tan extenso y tan bonito de la música colombiana, ellos además también cantaban, entonces hacían todo ese repertorio de bambucos, pasillos que son tan lindos y boleros. Entonces eso me llamaba mucho la atención. Cuando yo llego a Popayán, me encuentro que todavía la gama era mayor, porque ya no eran el tiple y la bandola que yo había visto de niños sino que allá tocaban también el cuatro, tenía incluso un compañero del llano y me interese por aprender el charango, el tiple, incluso un profesor, uno de mis profesores que me daba apreciación musical, el maestro Alfredo Illera, me regalo un tiple, me vio tan interesado en conocer estos instrumentos que me regalo un tiple. Siempre tuve ese interés por explorar y me llamo la atención de entrada, desde el primer día que llegue a Popayán, que había un flautista que dormía en las bancas del parque y dormía en la calle y dormía debajo del puente; y vivía de tocar su flauta y tocar su flauta y pedir plata en los cafés, en los bares, en los parques; era un personaje muy famoso de Popayán, le decían Chancaca, Olmedo López, era el nombre de él. Yo cuando llego a Popayán me encuentro a ese señor y empiezo a perseguirlo, a buscarlo y a preguntarle y entonces lo invitaba a tomar un café y a preguntarle sobre la flauta y termino comprándole una flauta, porque él la fabricaba, preguntándole como se fabricaban, como se hacían, y me empiezo a interesar porque me parecía que era un instrumento que se parecía mucho a las gaitas cortas que hacía acá el maestro Manuel Cordero, tenían igual seis huecos, la digitación era un poco diferente en el sentido de las notas de las octavas altas, pero igual, son seis orificios y la distribución era muy parecida. Acá en Planeta Rica también lo hacía con el maestro Manuel Cordero, siempre con la preocupación, o sea, no me le metía mucho, porque me preocupaba mucho que, como yo ya estaba formado en la guitarra, en el bajo, me preocupaba era la parte de la afinación, no me encajaban las notas muy precisas cuando yo quería hacer una melodía que hacía en la guitarra, hacerla en la gaita, no me precisaba, no era precisa.

Me encuentro con un profesor argentino, concertista de flauta dulce, era quien dirigía el coro de la universidad, entonces él era un excelente quenista, y me atrae una gran amistad con él, empezamos a montar repertorio juntos, me empieza a enseñar un repertorio de todos estos carnavales, sanjuanitos, que para mí eran absolutamente nuevas, y empiezo a trabajar con él en el sentido de ir a hacer presentaciones con él, y entonces alternábamos, cuando él tocaba la quena yo le tocaba la guitarra y cuando yo tocaba la quena él me tocaba la guitarra, entonces armamos un repertorio muy bonito y por supuesto una amistad muy bonita que conservamos hoy en día, él se regresó para Bogotá, está viviendo en Bogotá. Ese fue el punto en el que yo siento que avancé mucho, porque él no solamente me enseñaba el repertorio de las canciones folklóricas sino que me las pasaba también escritas para que yo las estudiara. Incluso me regaló una quena muy bonita, me facilitó también unos pincillos para que yo fuera soltando la digitación mientras me acomodaba a la embocadura de la quena, me facilitó mucho las cosas.

- Eso sumado a que cuando yo iba a las fiestas con mis compañeros, de semestre del conservatorio, todos tocaban porque las rumbas eran con las sampoñas y quenitas y esto y lo otro, y yo con los brazos cruzados porque ninguno quería que le metiéramos bajo a la música folklórica; entonces yo decidí primero pues aprenderme los ritmos con la guitarra, acompañar todo lo que eran los pasillos bambucos y todo esto con la guitarra, luego con el charango, luego ya con la quena y las sampoñas. Entonces pues conformamos ... yo pertencí a varios grupos en Popayán, a varios grupos de música folklórica, porque es que eso coincide con el boom que tiene la música latinoamericana a raíz del triunfo de Ayende en Chile, o sea, cuando coge la presidencia Ayende en Chile, ellos disparan, difunden la música folklórica chilena, con grupos como Inti Ilumani, Quilapayún, Víctor Jara, Violeta Parra, ellos disparan y eso se irradia primero por América del Sur y después prácticamente por América Latina completa incluso en Europa eso llegó a tener una repercusión muy grande, en algunos países europeos. Digamos que coincide esa llegada mía a Popayán con ese boom, entonces empiezan a aparecer una cantidad de grupos por ejemplo un grupo maravilloso con Iyapu que era una música que nosotros no conocíamos, era una música absolutamente nueva, entonces ya empezamos a tocar el repertorio obligado de Ojos Azules, El Cóndor Pasa, y de todas estas canciones que se volvieron himnos de nuestra música latinoamericana.
- Porque crees tú que es importante ser multiinstrumentista?

Yo siempre he pensado que uno debe explorar, y la experiencia que yo he tenido en los grupos donde he estado es que el músico que es poli funcional, tiene mucha más cabida que el músico que hace una sola cosa. El músico que hace una sola cosa, listo, si profundiza y todo, pero uno lo que debe hacer es eso, tener un instrumento en donde uno profundiza enormemente, pero tú tienes que ir mirando hacia los lados los otros instrumentos que son afines, o los otros instrumentos ...

porque es que muchas veces el músico se mete en su instrumento y no es capaz de asociar, lo que yo hago con este instrumento, como es que funciona en el otro. A veces los músicos no lo hacen y les cuesta dificultad porque se enfrentan a otro instrumento y piensan que es un aprendizaje nuevo y yo pienso que no, lo que uno debe hacer es aplicar lo que ya conoce de este instrumento, aplicárselo al otro, entender el funcionamiento del otro y aplicarlo. Yo siento que tuve una gran dificultad cuando arme el grupo La Tribu Baraji, porque los percusionistas de esta región, sin son percusionistas del formato de banda, solo son percusionistas del formato de banda, y si solo tocan el redoblante, solamente tocan el redoblante, o tocan los platillos, o tocan el bombo. Pero tu al platillero le dices 'ven acá, tócame el redoblante ... no es que yo no toco redoblante, yo soy platillero' y el del formato de acordeon es igual, el cajero es cajero, el guacharaquero es guacharaquero, y mucho menos si uno llama a un guacharaquero y le dice 'tócame los platillos'. EN el formato de gaita de pronto se da un proceso diferente porque los maestros siempre tienen cuidado de enseñar todo, entonces el alegrero sabe tocar tambora, el del llamador sabe tocar tambora, aunque el fuerte sea lo otro, digamos es menos traumático, además eso educa al músico a tocar escuchando al otro. Una de las cosas por ejemplo, de las grandes dificultades cuando arme la Tribu Baraji, que incluso, en la primera presentación que nosotros hicimos en el Teatro Municipal de Sincelejo, me toco llevar dos grupos de percusionistas, unos para banda y otros para gaita; entonces cuando tocábamos la música de banda, los percusionistas de gaita estaban con los brazos cruzados, en la parte de atrás de la tarima, y viceversa. Porque no fue posible conseguir músicos que conocieran las dos músicas.

- El conservatorio de Popayán, que pedagogía manejaba?

Típica europea, nuestro libro insigne de solfeo era el Colnever, Posolli, esa fue la formación que yo tuve. Además mis profesores casi todos eran formados en Europa, el maestro Luis Carlos Espinoza formado en Francia y Alemania, el maestro Alfonso Castillo formado en España, mis profesores de formación europea. Hay un proceso muy importante en la Universidad de Córdoba, el maestro Julio Castillo, que yo lo admiraba profundamente por su forma de interpretar el saxofón, por los arreglos que hace, es un músico que yo tenía en un pedestal; bueno ahora el pedestal es mucho mas grande, porque ahora lo admiro mas como pedagogo; es un excelente pedagogo, para mi, lo mejor que le ha pasado a nuestra región es la llegada de Julio a la Universidad de Córdoba, y eso se ha sentido mucho en el nivel musical de las bandas, ya las bandas no son de esas que llegan y arrancan a tocar sin hacer un mínimo de afinación, sino que quienes son los muchachos que se están formando en la Universidad de Córdoba, los hijos de los maestros que dirigen las bandas, entonces el pelado llega a decirle 'mira papa, aquí esta el afinador, vamos a mirar, mira fulano corrige esta posición de la

embocadura' y esa formación de músicos se ha reflejado en elevar el nivel musical de las bandas de la región. Son músicos que se están formando con la lecto escritura sobre las células rítmicas de la música regional de Córdoba y Sucre, del Caribe en general, porque son muchachos que tocan toda la música del Caribe. Es mas fácil decirle a un muchacho que ya sabe tocar un fandango, decirle 'mira, eso que tu tocas, es esto que se escribe así' y no enseñarle por ejemplo con un 6/8 de Rusia, y tu le vas a enseñar la lectura de una melodía que se toca por allá en Rusia, mientras que si tu coges un fandango y se lo cantas, el pelado sabe el fandango y lo tiene en el oído, en el cerebro.

Partir de tu lenguaje para después aprender otros lenguajes, no pretender aprender un lenguaje que es completamente ajeno. Es como pretender que el niño aprenda a leer ruso sabiendo hablar español para que después aprenda a leer español.

- Tu ibas a la universidad y estabas inmerso en esa atmosfera pedagógica europea tradicional pero tu vida de músico por fuera de la universidad era ...

Yo las llevaba paralelas. Claro! Yo era bajista de una orquesta tipo orquesta de baile con dos trompetas, dos saxofones, dos trombones, bajo, piano, batería. Entonces yo iba paralelo, nosotros teníamos incluso un grupo alterno de baladas de los años 70, con órgano, batería, con los mismo músicos de la orquesta. Nosotros íbamos como que ... todo ese conocimiento que íbamos adquiriendo allá lo íbamos aplicando de inmediato a la música nuestra, porque incluso el conjunto de acordeón que teníamos en la universidad con muchachos de acá del Caribe que estudiaban en la Universidad, no solamente tocábamos vallenatos, tocábamos mucha música de la sabana.

Fecha: 17/XII/2012

Lugar: Casa de Elber Álvarez en Colomboy, Córdoba

Entrevistador: Jaime Ospina.

- Tu eres nacido aquí en Colomboy?

Si. Aquí en esta vereda que se llama Brúcelas, allá abajo donde vive mi mama; y nacido con partera que no es lo mismo. Ni hospital ni nada de eso, con partera, en 1970, 10 de noviembre del 70.

- En que momento empiezas a hacer música?

Yo ceo que toda la vida. Ya en forma, por allá en el 90, a los 20 años. Yo tenia un tío que le gustaba viajar mucho, y pasaba por Venezuela, la Guajira, trabajaba por la Guajira. Cada vez que venia de la Guajira traía violinas, armónicas, de nácar, así grandotas, y el la tocaba, yo me acuerdo de pelaito, verlo que el cogía la guacharaca aquí, la violina acá así, y se acompañaba el mismo. Entonces cuando se iba, venia mi hermano y le compraba las violinas. Mi hermano y mi papa intentaban por ahí y hacían su que otra melodía por y ya, se cansaban de eso y lo dejaban por ahí. Ese fue el primer instrumento que yo empecé a tocar. Tocaba de todo, de oído, todo todo, toda la formación mía fue lectura a primer oído jajajaja. Y como la violina tiene una sola afinación, entonces le tocaba a uno transportar cualquier melodía a ... la formación mía fue por ahí. Es mas, cuando estábamos en el bachillerato, en el colegio hacíamos las fiestas en el salón cuando no estaban los profesores. La mesa, los espirales de las libretas y la violina, hacíamos la recocha ahí. Nunca nos prestaron atención en el colegio, todo el bachillerato ahí desperdiciado. Cuando termine el bachillerato en el 89, habíamos dejado una plata para comprar algo en el colegio y el rector se fue para San Jacinto y compro unos tambores. Entonces nos llamaron a los que habíamos terminado que teníamos la idea de la música, nos llamaron al colegio, entonces un primo que vivía en Barranquilla, que se vino a pasar un tiempo por acá, nos empezó a dar las primeras instrucciones básicas en la percusión; las gaitas si como el no sabia tocar gaita, ahí quedaron. Y lo otros es que yo desde mucho antes, a la vez de trabajar con la violina, hicimos bastante bulla por ahí con unos pitos hechos de carrizo, el carrizo es parecido a la caña del pito atravesado, es una cañita, tiene nudos y es una gramínea también. Por aquí cerquita había una punta de monte y había una mata de carrizo pero así mucho mas gruesas que esto, y ahí seleccione varias cañitas ya secas, y con la cabeza de un radio de bicicleta, le hicimos un huequito a este lado y una pila de huecos a este otro lado, y empecé a sacar melodías. Eso fue como en en el 87, antecitos

de graduarme del colegio, y con esas flautas, en el 89 hicimos una presentación con guacharaca, caja, otra pela cantaba y nos inventamos una canción para unas festividades del 23 de abril, y ahí fue el detonante para que le rector por fin comprara los tambores. Compraron y ahí empezamos a trabajar, a practicar, habíamos como 15, alumnos y ex alumnos, hacíamos música de millo, música de gaita, pero con las flautas esas, todo lo hacíamos con la flautas. Existe una en Cartagena, un amigo aquí de Colomboy que me dijo que la conservaba que yo le regale.

- Propiamente gaita en que momento empiezas a tocar?

Gaiteros si conocí, de pealito conocí un señor cerquita al Vijano, por aquí mas o menos a 20 minutos de aquí, mis abuelos tenían la casa allá y nosotros pasábamos allá. Y había ahí en San Andresito un señor que tocaba gaita corta, de seis orificios. Nunca le conocí grupo sino que el, yo lo conocía a el con su pito cabeza e'cera, como decían los viejos. Y una vez estuvieron los Gaiteros de San Jacinto aquí en un evento, aquí en Colomboy, me acuerdo que estaba pelao también, fueron los dos primeros encuentros con la gaita. Después, en el 91, el maestro Rafael Perez Lopez, el decimero, como el vivía en Colomboy, nos escucho una vez ensayando, y se fue palla donde estábamos ensayando, y nos dijo 'muchachos, ustedes quieren ir a un festival que hacen en San Bernardo del Viento' y nosotros ... bueno, hasta el momento llevábamos un año presentándonos en el colegio, en eventos, con las flautas, y con las flautas fuimos a San Bernardo del Viento, en el 91. Allá conocimos al maestro Marcelino Vertel, que tocaba pito atravesao. Cuando veníamos de regreso de allá, Rafael Pérez entro a San Pelayo y en la semana siguiente era el festival del porro, entonces logro que nos invitaran, porque como allá hacían un evento todas las tardes, antes de que llevaran las bandas había un espacio para los grupos de pitos y tambores como le llaman allí ... y nos invitaron, nos daban la alimentación, los transportes y uno hacia una presentación de cuatros, cinco temas, todas las tardes, y el resto del tiempo ya quedaba uno libre por ahí. Ahí conocí a un maestro que había allí, precisamente en San Pelayo, se llamaba Pablo Carvajal; y conocimos a unos amigos de ahí de Cerete, que se interesaron por nosotros y comenzaron a darnos las primeras clases de gaita, venían desde Cerete a darnos clase.

- Como te enseñaron? Esas primeras clases de las que tu me estas hablando como fueron?

Pura forma directa, de un solo instrumento, a veces dos, compartiendo, mirando, la ejecución del otro y así, puro oído, mirando la ejecución que hacia el compañero, imitación. Mi primera gaita corta ... un señor que trabajaba con el maestro Carvajal, el era el que tocaba el llamador, y el construía tambores y el borracho nunca había visto

lo de las flautas y todo lo que podíamos hacer con ellas y me dijo, antes que te vayas, llegas a mi casa, que te voy a regalar una gaita, me regalo una gaita de caña fina, que le había hecho el maestro Pablo Carvajal. Ahí empecé a practicar solo, ya después cuando vinieron los muchachos de Cerete, teníamos mas o menos la idea de la ejecución entonces comenzaron a enseñarnos uno que otro temita sencillo, y como nosotros no teníamos material de estudio, porque lo que teníamos desde un principio eran las grabaciones que mi primo había traído de Barranquilla de la cumbia soledaña y Ramaya, Gaiteros de San Jacinto,

Entonces uno escuchaba, escuchaba, escuchaba y después imitaba; no había repertorio de gaita corta, porque grabaciones no habían, solamente Gaiteros de San Jacinto y eso era de gaita larga. Cuando empezamos a salir a los festivales, ya empezamos a conocer a los Cumbiamberos de Magangué, a los señores de San Pelayo, Flor Sabanero de El Piñal, los hermanos Ortiz, los de la vereda de Cartagena; conocí al maestro Manuel Cordero aquí en Planeta Rica, porque nos invitaron a un festival de bandas en Planeta Rica, en el 92. Conocí al maestro Cordero y eso era otro mundo, ese si era un gaitero de gaita corta, ese fue mi primer maestro maestro. Tengo grabaciones por ahí, que yo iba a Planeta Rica a grabarle, sacaba los temas y después iba y le mostraba como iba. Así también paso lo mismo con la gaita larga, con (Jesús) Sayas. Cuando empezamos a salir a los festivales, grabaciones, a grabar a todo el mundo y siempre donde estaba un viejo de esos, allí estaba yo metido. Esa ha sido la diferencia con los demás muchachos, los demás muchachos lo que hacen es apartarse de los viejos y nosotros no, lo que hacíamos era donde estaban los viejos, hasta el punto de que por lo menos Fernando Mosquera venia acá a la casa de mis papas, venia, nos hacia talleres de percusión, toco conmigo en festivales, ganamos festivales con el.

- Cuando te sentabas a estudiar con el maestro Cordero, aparte de grabarlo, el te daba alguna indicación o te ...

No. El estudio con el era mas que todo mirarlo, como ejecutaba, verlo ejecutar, y grabarlo, y así hice con todo el mundo. Con Sayas igual, tenemos video, audio, y sobre todo verlo directamente porque nosotros todos los años le hacíamos la visita el día del cumpleaños, 16 de enero siempre estábamos yendo allá. Ya después yo me fui para Sincelejo, la parte con la gaita larga fue en Sincelejo, hay una fundación que se llama Hijos de la Sierra Flor, allá con ellos por pura casualidad, en la casa donde yo me quedaba, porque yo me fui a estudiar pa' la escuela de bellas artes, no música, a estudiar artes plásticas, intente por ese lado, pero terminaba mis trabajos rápido pa meterme a las clases de guitarra del maestro Herrera en Sincelejo, entonces comienzo a ..., no directamente pero si estaba pendiente de las clases de el y comencé a mirar algunas cosas de la guitarra y yo por ahí hago mis armonías con la guitarra, para componer, para acompañarme. Y allá con los muchachos de la fundación, me invitaron para que los acompañara porque ya yo tocaba la gaita corta y ellos tocaban gaita larga, entonces cuando los acompañaba en las presentaciones de las danza, cuando

necesitaban música mas rápida, mas violenta, allá estaba yo con mi gaita corta. Entonces a ellos les gustaba también, a los bailarines les gustaba por eso, porque era mucho mas alegre tocar cumbias y las puyas con la gaita corta que con las gaitas largas, y yo empecé a trabajar la parte esa de la gaita larga. Ya después nos hicimos nuestras gaitas, porque eso fue algo que yo empecé desde un principio que conocí las gaitas, enseguida empecé la parte de la fabricación. Cuando me fui para Sincelejo me presentaron a un muchacho que se llamaba Gilberto Monsalve, que fabricaba las gaitas, le compramos un par de gaitas y me regalo una, y además me regalo un taller de cómo montaba la cabeza, el mismo día aprendí como se elaboraba, el muchacho era un estudioso de todo lo que tenia que ver con las gaitas, con los tambores, un ejecutante de percusión buenísimo, de los que sabían diferenciar los toques de un tamborero y de otro. Y el me dio las primeras bases reales de la música de gaita, ya lo que nosotros hacíamos primero era como pa recocha, como pa mamadera de gallo, pero con el fue música de gaita en serio ya aprendí las bases de cómo se hace tradicionalmente la cumbia, el porro, la gaita, a diferenciar las escuelas, porque el tenia muy bien ubicado a Mosquera, a Encarnacion, a Batata, el sabia como hacían las bosas cada uno de ellos.

Manténían algo básico parecido, pero cada uno tenia su cosa diferente. Entonces con el aprendí a montar las gaitas y de allí ya empecé. La primera vez que fuimos a Ovejas en el 93, nos dimos a la locura de participar en los festivales, que fue cuando empezamos a conocer a los otros gaiteros, todo el gremio. Fue en Cerete la primera vez, y de allí fuimos a Ovejas, ya en Ovejas ahí si fue lo máximo en ese mismo año conocí al viejo Sayas, a Medardo Padilla, que le estaban haciendo el homenaje ese año en Ovejas, a Pedro Alcázar, a El Diablo, a Victorio Caciani.

La primera en gaita en Bogotá la sonó Silvestre Julio muchos años antes. El festival de Ovejas, el festival que yo recuerdo que fue El Festival!, fue en el 95 y 96. El 96 fue el ultimo año en que estuvieron todos los maestros reunidos: Toño García, Juan Chuchita, Nicolás, Freddy Arrieta, de Ovejas estuvo Toño Cabrera, Enrique Arias, Mosquera, El Diablo, Caciani, Sayas, los Zúñiga, todos esos montados en la tarima. Tengo por ahí un recorte de periódico, mas los recuerdos, estuve en un evento el mes pasado en Barranquilla, hablando sobre documentación y eso, y me encontré un amigo en Cartagena que tiene videos de ese festival.

Conocí a unos señores que han estado siempre ligados a la parte musical, los hermanos Arias, Wilmer y Rafael; Wilmer ha trabajado con los niños de FIDES, y entonces tenían un proyecto de enseñanza y todos los sábados, como yo estudiaba semanalmente y los sábados me regresaba para acá, un día pase y encontré la gente trabajando a la gente trabajando, ya sabia a que horas trabajaban y salía a la misma hora y llegaba a ver a Wilmer enseñando. Entonces ellos tenían una forma de enseñar que ya no era decirle 'tapa este y tapa este', sino escrito, representaban con números cada orificio y las intensidades con letras. Entonces yo tome ese sistema y lo invertí, porque era por orificio tapado (siendo 0 todos los orificio abiertos y 6 todos tapados),

pero para mi no era lógico, porque entonces el 0 me sonaba mas agudo que el 6, entonces yo invertí (siendo 0 todos los orificios tapados y 6 todos abiertos) mostrando una escala que va ascendiendo. La menor intensidad la representaba con la b, de bajo, de tal forma que 0b era la nota mas grave y en orden ascendente 0b, 1b, 2b, etc. El siguiente registro se representa con la m, de medio. Entonces en vez de uno decir, 'levanta este y levanta este', que de pronto se le olvidaba a uno cual era el dedo, para hacer el arpegio seria 0b - 2b - 4b - 0m. El muchacho ubica rápido cuales son los dedos que va a utilizar, no es de oído que va a buscar cual es la nota, ya sabe uno que la primera nota es esta, la segunda es esta y la tercera es esta. Y así entonces empezamos a escribir las melodías y a inventarnos otro tipo de figuritas para representar algunas cosas básicas, cuando una nota era un poquito mas larga, cuando había que repetirla. 2b², significaba que esa nota, la segunda nota en el registro bajo, iba dos veces. La cosa es que uno tiene que haber escuchado la melodía, sino que es una forma mas rápida de aprenderse la melodía. Entonces así empecé a trabajar cuando empecé a enseñar

- Porque empezaste a enseñar, que te llevo a enseñar, cual es ese momento en el que tu sientes ese impulso de transmitir lo que sabes?

E. Desde un principio, todo lo que iba aprendiendo me tocaba enseñarlo a mi compañeros, porque como yo era el que mas salía, José Alfredo el que vive aquí al lado, cuando empezamos a trabajar gaita macho, lo que yo mas o menos aprendía con los Arias allá y con los muchachos en los ensayos, yo se lo pasaba a el.

Hasta el punto de que en el grupo casi todos tocamos de todo. En la parte de gaitas, Ramiro con migo nos decidimos a las gaitas largas y cortas y nos metimos de lleno a enseñar.

- Porque crees tu que es importante ser multi instrumentistas, poder tener la posibilidad de expresarte musicalmente en varios instrumentos.

La ventaja es que uno no se vara; porque por lo menos a veces dicen 'necesito un gaitero' ahí voy 'alguien que toque tambora' ahí estoy también.

Lo primero que hacia, era reunir un grupo grande de niños, los segundo era instrumento por instrumento cada uno y mirar las aptitudes de cada muchacho en cada instrumento y ya iba buscándole a cada uno donde lo podía ubicar, pero todos los muchachos debían pasar en la primera clase por todos los instrumento, todos aprendían los toques básicos en todos los tambores. Al principio siempre llegaban sus 30, 40 niños, y los que no tenían actitud pero no aptitud, ellos solitos se iban quedando, ya no iban a las clases, entonces ya le quedaban a uno grupos de 10, 12 pelaos, y de ahí sacaba uno por lo menos un grupo.

- Esos eran procesos que tu liderabas o la secretaria de cultura.

En Sahagún hice un trabajo con la alcaldía, habían empezado con la alcaldía anterior, pero un proceso muy lento, entonces el alcalde me llamo, y estuvimos trabajando todo el tiempo que estuvo en la alcaldía, y de allí salió el grupo SON BARAJI, los muchachos que hoy tocan con nosotros y se dedican a enseñar en el casco urbano de Sahagún. Ellos fueron alumnos míos y ahora ellos son multiplicadores también. Por lo menos en Pueblo Nuevo hice trabajos con la casa de la cultura, cuando llegaba alguien que le interesaba eso entonces les vendíamos los tambores y en seguida le vendíamos el servicio de enseñar y ya hay muchachos allí que se dedican a enseñar. La Fundación San Isidro en Monte Líbano, ese fue un proceso de 5 años, trabajamos con Monte Líbano, La Apartada y Puerto Libertador, y de allí si salió un grupo bien grandote de muchachos y ellos han estado multiplicando también.

- De que forma crees tu que la música transforma al ser humano?

Porque, la gran mayoría de la gente que esta en la parte de la música, no es violenta, y si hay uno que otro es la excepción a la regla. Pero la gran mayoría del gremio de músicos es gente pacifica, la música trae paz interior. Mira todos los procesos que se hacen cuando hay barrios marginales donde hay problemas y eso, cuando se hace trabajo con música todo cambia.

E. Cuando yo conozco el trabajo de Juancho, eso ya fue otra cosa. Cuando nosotros nos conocemos, ahí si ya el mundo arranco desde cero nuevamente. Porque todas las cosas que yo preguntaba que me explicaran para yo aplicar a la fabricación de las gaitas, lo que hacían era enredarme mucho mas. Cuando yo llego, a la gaita de Juancho faltaba ponerle la pluma que se le había dañado, entonces eso era una cosa fácil, quitar la cabeza y volverla a poner, ya yo había estado manejando el afinador por lo de las quenás y las guitarras, cuando Juancho me empezó a explicar como se elaboraban las escalas, me lo hizo de una forma tan simple que fue sencillo de entender. Después me traje la gaita para arreglarle la cabeza, pero como estaba tan bien puesta, yo no quise sino hacerle una cortadura, le puse otra pluma y la volví a cerrar. Pero yo a esa gaita le hice un trabajo de estudio; como ya los orificios no quedaban igual, yo vine y la medí y la subdividí, me dieron 32 partes iguales, y empecé a estudiar en donde quedaba cada orificio; y empezamos a trabajar un canon para elaborar gaitas en diferentes tamaños. Yo llevaba la idea y comenzábamos a intercambiar los conocimientos de la música que el tenía y el conocimiento de la parte como yo concebía la elaboración de las gaitas. Y empezamos ya a hacer gaitas con afinaciones precisas. La primera que hicimos fue una replica del sol, la segunda fue un Eb, porque comenzamos a estudiar cual seria la gaita que se pareciera a la de los viejos y era mas o menos el tamaño de la gaita en Eb y por

ahí empezamos a estudiarla y cuando empezamos a estudiar la parte esta con afinaciones precisas, enseguida empezamos a ejecutarlas, porque ya las gaitas precisas tienen otro tipo de ejecución, ya le toca a uno hacer medio huecos y eso para las tonalidades cromáticas y cosas así. Y eso también a enseñárselo a los muchachos.

J. Un detalle importante del aprendizaje de Elber en la escuela de bellas artes, en su estudio de artes plásticas; porque básicamente lo que Elber aplicó fue el sistema de cuadrículas que se usa para ampliar o reducir cuadros, y aplicando lo básico del sistema de cuadrículas fue cuando empezamos a trabajar en diferentes tamaños, para las diferentes tonalidades.

J. Nosotros aquí dentro del mismo departamento también sufrimos más o menos lo mismo; en Montería se toman todas las decisiones del departamento, y tienen el concepto de que el departamento de Córdoba es el Sinú, y toman las decisiones para el Sinú, de hecho, el himno de Córdoba es una obra Sinú, y la 'belleza de la mujer sinuana, radiante y señorial', entonces. En este momento estamos viviendo un proceso que me gusta mucho, la secretaria de cultura departamental está manejada por alguien que no es de Montería, sino que además es del epicentro de la cultura sinú, de Tuchín, que no es de la élite del departamento, sino que es una antropóloga, que ha hecho teatro, actriz de teatro, muy ligada con el teatro. Entonces tiene otra forma muy distinta de ver las cosas; y ella, está logrando que nosotros aquí en el mismo departamento nos conozcamos los unos a los otros, que eso nunca se había hecho. Ella ha propiciado varios encuentros en donde nosotros estamos conociendo que están haciendo en Ayapel, en Puerto Escondido, en San Antero, que hacemos en Sahagún, que está pasando en Tuchín.

No es un mal solamente nacional, con las regiones, sino que se da también en las subregiones.

J. Tu no puedes estar planteando cosas de labios para fuera, las cosas que tu planteas tienen que ser tuyas. **Tu alma hecha sonido**. Si no es así (si no se crea) es un músico más, una persona más que hace música, y hay músicos que se dedican a eso, pasan toda su vida repitiendo un repertorio que se aprendieron, y es su forma de vida y es válido que lo hagan. Yo por lo menos, te pudiste dar cuenta con los discos, que todos tienen un concepto general, pero todos plantean cosas diferentes. Bien regular o mal, pero están planteando cosas que no es la copia de lo que otro hizo. Porque fulano abrió la ventanita por ahí entonces yo voy y me copio porque eso me asegura que voy a tener un relativo éxito comercial; no, nosotros nunca estamos pensando en eso. El planteamiento de hacer la música de bandas con las gaitas, fue producto de un convencimiento, de que era un reto; porque razón, porque ya hay muchos musicólogos.

- Falla la pedagogía convencional académica, o falla la manera como la apropiamos?

J. Ese es el problema. Hace un rato te comentaba de la experiencia de la Universidad de Córdoba, en donde se han tomado las músicas regionales, para la enseñanza de esa otra pedagogía. Todos esos conocimientos rítmicos, melódicos, armónicos que se manejan en la música europea, pero al muchacho no le van poner los ejemplos de la lecto escritura de músicas que son nuevas para el, sino que son música que el ha oídos desde que era un niño. Yo pienso que el punto de quiebre puede ser ese, enseñar todo ese conocimiento de la música erudita pero tomando como base las músicas regionales, así lo veo yo, de pronto puedo estar equivocado enormemente. Esa experiencia que yo viví muy de cerca, en el aprendizaje de la Universidad de Córdoba, me parece que es absolutamente valida. Es ese conocimiento de las obras clásicas, pero cuando a ti te están enseñando la base de la lectura y de la escritura, te la enseñan con rítmicas y melodías que tu estas escuchando desde que estas chiquito.