

Mi vida y la música tradicional de las costas colombianas, un legado familiar

Historia de Vida



All Frederic Martínez Sánchez

Licenciatura en Artes Escénicas, Facultad de Educación, Universidad Antonio Nariño

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Artes Escénicas

Fabio Leonardo Pedraza Pachón, profesor Licenciatura en Artes Escénicas

08 de junio de 2021

Bogotá, 8 de junio de 2021

Respetado:

Francisco Alexander Llerena Avendaño

Coordinador programa Licenciatura en Artes Escénicas

Ciudad

El trabajo de grado titulado “MI VIDA Y LA MÚSICA TRADICIONAL DE LAS COSTAS COLOMBIANAS, UN LEGADO FAMILIAR” del estudiante All Frederic Martínez Sánchez cumple con los criterios de calidad establecidos para el programa, por lo cual hago entrega y solicito la asignación de jurados evaluadores.

Atentamente,

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Fabio Leonardo Pedraza Pachón', written over a horizontal line.

Fabio Leonardo Pedraza Pachón

Profesor Licenciatura en Artes Escénicas

Resumen

La presente historia de vida se constituye como una herramienta investigativa y pedagógica, que consolida a modo de relato mi proyecto de grado para lograr mi profesionalización en la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño. Cada capítulo se desarrolla en torno a sucesos y reflexiones de mi vida desde el campo musical, abordando acontecimientos familiares, artísticos y pedagógicos que me permitieron forjar mi trayectoria como músico y docente. La modalidad de trabajo de grado que direcciona el presente documento es la *Experiencia Artística Pedagógica al Estado Actual de la Tradición*, la cual permite relatar mi historia de vida desde los orígenes artísticos de mi familia y luego desglosar un recuento de experiencias y anécdotas, nutridas por las voces de maestros y recuerdos que fueron consolidando mi proceso de formación a nivel artístico y pedagógico en diferentes escenarios del ámbito cultural y social. Por ello, la importancia de implementar la historia de vida como trabajo de grado, se sustenta en que este recurso de la investigación cualitativa con método auto etnográfico permite traducir la cotidianidad en palabras, dando a conocer condiciones específicas que surgen en el transcurrir de los acontecimientos como deseos, sentimientos y pensamientos, configurando así los pasajes particulares de mi propia vida. Por consiguiente, se aborda el enfoque cualitativo y las técnicas implementadas para recoger la información fueron: la entrevista semiestructurada y material inédito del autor.

Palabras clave: historia de vida, música tradicional, empirismo, enseñanza, legado familiar.

Abstract

The present life story becomes as an investigative and pedagogical tool, which consolidates as a narrative my degree's project to achieve my professionalization in Performing Arts Bachelor's degree of the Antonio Nariño University. Each chapter is developed around events and reflections of my life from the musical field, addressing family, artistic and pedagogical events that allowed me to build my career as a musician and teacher. The degree work modality addressed in this document is "The Pedagogical Artistic Experience to the Current State of Tradition", which allows me to tell us my life story from the artistic origins of my family and then break down a recount of experiences and anecdotes, nourished by different voices' teachers and memories that were consolidating my training process at an artistic and pedagogical level in different cultural and social settings. Therefore, the importance of implementing life history as a degree work is based on the fact that this qualitative research resource with a self-ethnographic method allows translating my daily life into words, making known specific conditions that arise in the course of events as desires, feelings, and thoughts, thus shaping the particular passages of my own life. Because of this, the qualitative approach and the techniques implemented to collect the information were addressed: the author's semi-structured interview and unpublished material.

Key words: life-story, folk music, empiricism, teaching, family's legacy.

Contenido

Introducción	7
1. Mis orígenes musicales	11
1.1 Una familia con alma musical.....	11
1.2 Mi infancia musical.....	15
2. Forjando mi camino musical.....	22
2.1 Maestros en mi formación artístico-musical	22
2.1.1 Gilberto Martínez	22
2.1.2 Delia Zapata Olivella y su grupo.....	31
2.1.3 Otros maestros.....	40
2.1.3.1 Paulino Salgado <i>Batata III</i>	40
2.1.3.2 Nicolás Rodríguez	43
2.1.3.3 Julio Rentería <i>El tío</i>	44
2.1.3.4 Gilbert Marao Martínez.....	45
2.2 Agrupaciones en mi trayectoria artístico-musical	47
2.2.1 Agrupación La Tambora de Gilbert	47
2.2.2 La Tambora de Gilbert y mi trayectoria en el acompañamiento a grupos institucionales de danza.....	50
2.2.3 De La Tambora de Gilbert a Zona de Tambora en Gaira Music.....	53

2.2.4 Otras agrupaciones	54
3. Mi saber musical y la enseñanza.....	56
3.1 Mis primeras experiencias docentes a través de la música	57
3.1.1 Una experiencia entre juegos, rondas y vallenato	57
3.1.2 El taller como herramienta pedagógica.....	63
3.1.3 La exploración musical y la transversalidad en los Proyectos de Formación Artística	66
3.2 Fortaleciendo mi saber pedagógico-musical en mi experiencia docente con grupos artísticos universitarios.....	69
3.2.1 Del folclor a los ritmos latinos en la Universidad Libre	69
3.2.2 Formación e investigación con el grupo institucional de chirimía y conjunto de marimba.....	72
4. De la empiria a la academia	77
4.1 La certificación de mis competencias musicales, una exigencia en el ámbito laboral.....	78
4.2 Mi profesionalización, una tarea inaplazable	79
Posfacio. La música, un legado familiar	85
Referencias.....	89

Introducción

El presente trabajo de grado se desarrolla desde la metodología de *Historia de vida*, como estrategia de la investigación cualitativa, en el marco del programa de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño. Este método biográfico, particularmente desarrollado desde el registro de testimonios orales, recuerdos y reflexiones sobre las vivencias en el campo de las artes escénicas, en especial la música, permitió reconstruir acontecimientos significativos de mi vida, a través de los cuales traduzco mi cotidianidad en palabras, en gestos, símbolos, anécdotas, relatos, etc. Y de esta manera crear una interacción entre mi historia personal y la historia social.

Mi nombre es All Frederic Martínez Sánchez, nací en la ciudad de Bogotá el 10 de abril de 1977. Desde niño estuve rodeado de arte y cultura, específicamente de danza y música. De allí mi interés por la percusión folclórica de los ritmos de las costas colombianas y la conexión con otros lenguajes artísticos en diferentes campos de acción cultural. Quiero compartir mi historia de vida porque considero importante aprovechar esta oportunidad a través de mi trabajo de grado, para resaltar el legado de grandes maestros en mi vida y mi experiencia en el ámbito artístico y pedagógico.

De manera que en este trabajo biográfico confluye el relato de todo tipo de experiencias, sentimientos e interpretaciones que narro sobre mi vida y mi entorno social, entorno como el de todo ser humano de naturaleza multidimensional. Por ello, es importante entender que "relatar la vida, no es vaciar una sucesión de acontecimientos vividos. sino hacer un esfuerzo para dar sentido al pasado, al presente y a lo que éste contiene como proyecto" (Valdés, 1988, p. 297). Pues es justamente lo que pretendo plantear en la presente historia de vida: recordar anécdotas y

sucesos vitales que me permitieron reconocer mis miedos, capacidades y fortalezas, llegando incluso a sorprenderme de sí mismo. Lo cual considero que me permitió reafirmar mi identidad al contrastar mis orígenes familiares musicales, mi formación musical empírica, mis experiencias artísticas interdisciplinarias, y mi proceso de formación como licenciado en artes escénicas.

Por lo anterior, considero que la *historia de vida* es un recurso que brinda a los maestros artistas en formación la posibilidad no solo de ser investigadores de su propia vida, sino también de encarar realidades palpables del contexto educativo y artístico actual. Pues de este modo, se generan reflexiones sobre las vivencias de cada protagonista, haciendo posible un encuentro entre el tiempo del sujeto y el tiempo del mundo, entre “la finidad de la vida personal y la infinidad de la historia humana social” (Puyana y Barreto, 1990, p.188).

En relación con lo anterior, puedo referir que la presente historia de vida es un trabajo de grado estrechamente relacionado con los componentes didácticos y pedagógicos intrínsecos a la profesión docente, y también de forma explícita con el grupo de investigación *Didáctica de las Artes Escénicas* de la Universidad Antonio Nariño. Puesto que en el recuento de vida aquí expuesto se narran experiencias directamente relacionadas con la línea Pedagogía vinculada a los actos de creación.

Para comprender mejor, mi historia de vida reconoce el valor de un estudio intencional y proyectado sobre las prácticas pedagógicas y sobre las acciones que se precisan para fortalecer ideas y experiencias de aprendizaje que respondan al reto de la educación en artes escénicas en diferentes niveles educativos y ámbitos formativos. Al respecto profundizaré en los capítulos 3 y 4 de este documento.

En el primer capítulo presento los antecedentes musicales de mi núcleo familiar, para los cuales recurrí a mis padres y hermanos, para narrar situaciones dadas antes de mi nacimiento. De igual forma, en una retrospectiva profunda en comunión con mi familia y maestros, expongo algunos sucesos de mi niñez que fueron determinantes para iniciar un camino en y desde la música.

Por otra parte, el segundo capítulo comprende dos apartados: los maestros en mi formación musical y las agrupaciones en mi trayectoria artística, desde los cuales relato el proceso mediante el cual forjé mi camino musical. En el primero expongo los aportes de mis primeros maestros de música, específicamente de percusión tradicional colombiana y en el segundo mi experiencia artístico musical desarrollada a través de mi participación en diferentes agrupaciones de música tradicional colombiana y otros géneros.

Para tal fin, la técnica de recolección de información aplicada fue la entrevista semiestructurada realizada a cuatro maestros que desde niño hicieron parte de mi cotidianidad y de mi trayectoria como músico y formador.

En el tercer capítulo presento mi trayectoria en la enseñanza musical, a través de un relato desglosado de mis principales experiencias pedagógicas, recordando mi paso por el liderazgo en procesos formativos de niños de preescolar hasta llegar a desarrollar procesos artístico-musicales con población universitaria.

Algunos de los referentes teóricos que tuve en cuenta para este capítulo son: en primera instancia para abordar lo concerniente al taller como estrategia didáctica retomo la postura de Ander-Egg (1999), como referente sobre la ronda como estrategia metodológica refiero a Vahos

(1998), en cuanto a los procesos que se buscan desarrollar desde el campo de la música en la etapa escolar abordo los lineamientos curriculares de la educación artísticas M.E.N. (2000). Por otro lado, para referirme al *juego* en la enseñanza infantil, uso los aportes de Huizinga (1995).

En el cuarto capítulo realizo un análisis e introspección del aporte que me ha brindado la *empiria* en mi formación musical y pedagógica, pero también por una parte la necesidad urgente de certificarme como artista y por otra, lograr la profesionalización como licenciado en artes escénicas.

Finalmente, en el posfacio, expongo a modo de prospectiva y dedicatoria un breve escrito sobre el legado musical en mi familia, cómo ha trascendido de generación en generación hasta mis días, y cómo se vislumbra en el proyecto artístico de mi hijo y mis sobrinos.

1. Mis orígenes musicales

1.1 Una familia con alma musical

En la historia de mi familia la música, la danza y el canto han marcado pautas importantes de crianza y concepción del mundo. Ha sido evidente cómo estos lenguajes permearon la formación de mi carácter y me sensibilizaron frente a la danza y la música tradicional colombiana, específicamente las músicas de la costa caribe y costa pacífica.

Cabe mencionar que de niño mi familia estaba conformada por mis padres, abuelos paternos y dos hermanos mayores, todos con intereses y gustos particulares en la danza y la música. Sin embargo, durante mi crecimiento tuve una *familia extendida*, conformada por maestros y maestras artistas, músicos y bailarines, amigos y compañeros que contribuyeron en mi formación como músico desde muy niño y que desde entonces me reconocen como percusionista.

Por ello, quiero empezar hablando de mi abuelo Eleazar Bedoya, a quien recuerdo cuando se sentaba en el patio de la casa junto con su guitarra algo averiada por los años, y componía hermosas y espontáneas melodías, o escribía letras improvisadas aludiendo a situaciones de la cotidianidad. Es preciso mencionar que algunas de sus letras eran muy jocosas, como es el caso de la letra de la canción *El Tornillo*, la cual decía originalmente algo así:

*Noche de fiesta negra, yo quiero bailar,
salir contigo negra, yo quiero vivir,
contigo... contigo...
Camino a casa su carro se le apagó,
negro que pasa baja y ábrele el capo,
sonó un tornillo,
tornillo, tornillo, tornillo,
negra baila al compás con paso, paso, tornillo.*

*Tornillo, tornillo, tornillo,
negra baila al compás con paso paso tornillo.
Que si no entra apriétalo, que si no entre aflójalo, que si no entra acéitalo.
Apriétalo, apriétalo, apriétalo tornillo... (Bedoya, s.f.)*

Cabe anotar que el abuelo nunca definió un ritmo para sus letras, él decía que nosotros (refiriéndose a mi hermano y a mí) éramos los encargados de *ese asunto*. Fue por ello que años más tarde junto con mi hermano adaptamos a esta letra el ritmo de champeta, quizás porque en su momento, y me refiero al año 1993, ya había empezado a tocar las puertas de la capital este nuevo sonido musical, que ya se había configurado como una nueva cultura musical urbana en el contexto caribeño y empezaba a trascender las barricadas cartageneras. Y así sucedió con otras canciones como *Herencia* y *A que te encuentro*, a las cuales con el tiempo también fuimos adaptando diferentes ritmos y letras. En particular, la canción *Herencia* para mi abuelo era muy especial porque le recordaba su niñez, la letra decía así:

*Tierra, bella, arena, palmeras.
Ay que orgullo haber nacido
en este suelo sagrado.
Me despierto en la mañana,
cuando está cantando el gallo.
Por detrás de la montaña,
el sol ya se está asomando.
Me calienta la familia,
la esperanza y el arado (Bedoya E. y Martínez G., 2002)*

De igual forma, pienso que quizás por lo anterior, para nosotros fue tan fácil incorporar a nuestro repertorio este ritmo entendiéndolo como una fusión de sonidos africanos, antillanos y descendientes de lo indígena y lo afrocolombiano, como el bullerengue, el mapalé, el merecumbé y la chalupa, ritmos con los cuales desde niños estuvimos muy relacionados.

Hay que mencionar, además, entre otras experiencias de gran valor familiar y significativo en mi crianza, cuando mi abuela Balbina Martínez, aficionada a la música de

Lucho Bermúdez y Pacho Galán, nos hablaba de estos importantes maestros que adaptaban ritmos tradicionales colombianos como la cumbia y el porro, en ritmos modernos, que con el tiempo se convirtieron en símbolos de identidad nacional desde la década de 1930, pero que mi abuela, desde los años 80, en los encuentros de músicas del Caribe, recuerda como emblemáticos de las fiestas populares. Quizás por eso en mi memoria está presente la abuela Balbina, fiel a los ritmos caribeños. Mi abuela, mientras hacía sus deliciosos manjares de fiestas patronales y decembrinas, cantaba emocionada los coros de las canciones y al son de *Pachito el Ché*, sus hombros y caderas no se dejaban de mover.

Así mismo, es preciso mencionar que también mis padres desde su juventud tuvieron una cercanía con la danza y la música. Mi madre María Aurora Sánchez y mi padre Gilberto Martínez se conocieron en la Universidad Nacional de Colombia en el año 1971. Mi madre estudiaba psicología y mi padre ingeniería mecánica, como se puede notar dos carreras muy opuestas. Sin embargo, fue en el grupo de danzas institucional de las costas colombianas, en donde a ritmo de cumbias, porros, fandangos y currulaos, se conocieron. En este grupo artístico universitario de aprendizaje de las manifestaciones socioculturales en torno a las danzas y las músicas de la tradición colombiana, bajo la dirección de la maestra Delia Zapata Olivella, tuvieron la oportunidad de compartir experiencias artísticas, cada uno sobresaliendo de manera diferente. Los dos eran muy buenos bailarines, sin embargo, mi madre también se interesaba por la interpretación de la guitarra y mi padre por la ejecución de los tambores. Fue este el inicio de un largo camino que juntos recorrieron de la mano de la maestra Delia Zapata, compartiendo saberes de la música y la danza del Caribe y el Pacífico colombiano, pues fue ella, la maestra Delia, quien los contagió de su amor por las tradiciones populares de las costas colombianas y los llevó a difundir el folclor de nuestro país a nivel nacional e internacional.

Fue así como mis padres empezaron una relación de pareja, pero también de compañeros de viajes y escenarios. Estas experiencias, con el tiempo permitieron que su relación se consolidara con el matrimonio y los hijos. En el año 1973 nació mi hermano Gilbert, el mayor entre 3 hermanos. Él inició su formación musical en medio de escenarios y ensayos de mis padres, con una fuerte influencia de los sonidos del Caribe y el litoral Pacífico colombianos.

Recuerda mi padre que en varias oportunidades debieron llevar a mi hermano a las giras con el grupo de Sonia Bazanta Vides, conocida artísticamente como *Totó* o *Totó la Momposina* y el grupo de danzas de Delia Zapata. Incluso en una de esas ocasiones, para no pagar el pasaje de mi hermano en avión, la maestra Totó, su madrina, lo llevaba sobre sus piernas. Esto era solo una pequeña muestra de la cercanía y afecto con las grandes maestras. Como ésta, fueron muchas experiencias de niños que no solo mi hermano y yo vivimos con grandes hacedores de la cultura y el folclor de nuestro país. Mi hermana Libia Mairet también en su niñez tuvo interés especial por la interpretación de la gaita, cabe mencionar que sus maestros fueron Los Gaiteros de San Jacinto. Sin embargo, años más tarde su motivación profesional se orientó hacia el trabajo comunitario y cultural.

Es evidente entonces cómo desde niños, mis hermanos y yo estuvimos muy relacionados con las sonoridades y tradiciones del Caribe y el litoral Pacífico colombiano. Quizás esa fuerte influencia de sonidos caribeños, chocoanos y del Valle del Cauca, fueron lo que años más tarde con mi hermano compartíamos y discutíamos, desde muy niños mi hermano siempre fue mi guía, mi maestro y mi compañero. Fue con quien inicié mis primeras experiencias artísticas. Atendiendo a sus enseñanzas emprendimos proyectos que el tiempo se encargó de fortalecer y

con el tiempo también de abrirnos caminos distintos a través de la música, sin dejar de aprender juntos.

Por lo anterior, puedo decir que la música del Caribe, particularmente, influyó en mi formación musical, dada la fuerte cercanía con las maestras Delia Zapata y Totó la Momposina, grandes exponentes de la riqueza musical y coreográfica de las costas colombianas. Esta fuerte influencia se ve arraigada en mi gusto por interpretar la tambora en los ritmos del Caribe y el bombo en los formatos de chirimía y marimba del litoral Pacífico, sin dejar de mencionar mi interés y gusto por las sonoridades africanas y las posibles formas de fusionar los ritmos tradicionales del Caribe y el Pacífico con otros ritmos colombianos y del mundo, como la champeta, el vallenato, el pop, el rock, la carranga, entre otros.

De modo que los antecedentes musicales de mi familia son un punto de partida importante para mi historia de vida, puesto que es evidente cómo de manera espontánea y circunstancial se fueron creando relaciones de identidad y amor por nuestras tradiciones a través de la música. Quizás por ello siento como propios los sonidos ancestrales arraigados a los ritmos de nuestras costas. Por esta razón, considero que el amor por la música es un legado que mis padres y abuelos se han encargado de fortalecer y no dejar perder con el paso del tiempo.

1.2 Mi infancia musical

Como bien lo mencioné anteriormente, el interés y el gusto por la música en mi familia se ha transmitido de una manera espontánea y no impuesta por la preocupación de mantener una tradición familiar, lo cual ha convertido la música en una experiencia significativa e intrínseca en mi vida. Cada enseñanza se ha convertido en parte de un legado transmitido de generación en

generación con una intención netamente emocional y cultural. Desde muy pequeño estuve rodeado de instrumentos musicales, cantos y versos. Puedo decir que nací en medio de la música y la alegría que ella despierta. Incluso mi sensibilidad auditiva era especial, en ocasiones los sonidos de la naturaleza se convirtieron en la armonía de mis composiciones percutivas elaboradas con los objetos que tenía a la mano: lápices, juguetes, tarros, cubiertos, etc. Durante mi cotidianidad, no importaba que estuviera en una clase o haciendo mis tareas, mis lápices se convirtieron en mis primeras *baquetas*, incluso en el momento de la cena los cubiertos y la mesa del comedor fueron mis primeros instrumentos musicales. Cómo olvidar los llamados de atención que recibimos mi hermano y yo, cuando a la hora de la cena hacíamos un concierto de cucharas, tenedores, platos y vasos.

Tengo un vago recuerdo, de quizás cuando tenía 6 o 7 años, y acompañaba a mi padre al Palenque, la casa de la maestra Delia Zapata —o abuela *Yeya* como cariñosamente le decíamos mi hermano y yo—. Mientras mi padre ensayaba con los maestros Julio Rentería y *Batata*¹, yo jugaba con mi hermano y con Ihan Betancourt, el nieto de la maestra Delia. Juntos corríamos de un patio al otro, incluso por encima de los techos de esta gran casona, pero en ocasiones estos juegos se veían interrumpidos por largo tiempo cuando nos entreteníamos escuchando la música. Recuerdo que me despertaba gran curiosidad el sonido que producían los instrumentos. Era tal el interés que no perdía oportunidad de tocar con mis manos el parche de los tambores, intentar soplar la gaita, sacudir las maracas o el guasá que estaba en el piso. En varias ocasiones junto con mi hermano nos llevábamos a escondidas algunos tambores al patio trasero de la casa y tratábamos de imitar lo que veíamos y escuchábamos, intentábamos sacar las mismas

¹ Cfr. cap. 2.1.3 donde expongo mis vínculos con los maestros de mi formación artístico-musical.

sonoridades, pero solo en pocas ocasiones nos acercábamos, y no precisamente de manera exacta. Sin embargo, para nosotros era un gran logro, nos sentíamos músicos, incluso buscábamos en esa gran casona sombreros y pañuelos para usar mientras jugábamos a tocar los tambores. Varias veces la abuela Yeya nos dio uno que otro coscorrón de manera cariñosa por sacar los accesorios del vestuario de sus bailarines.

Algunos años después, cuando mi padre en compañía de Totó, crearon la fundación *Totó, la Momposina*, proyecto que tiempo después, hacia el año 1985, recibió el nombre de Fundación Vivencias, que estaba enfocada en la formación musical inicial y taller de rondas infantiles del Caribe y el litoral Pacífico colombiano. En ese momento puedo decir que inició mi formación musical con los aportes de maestros como Los gaiteros de San Jacinto, que para aquella época era la segunda generación de este grupo, quienes al llegar a Bogotá se hospedaban en la Fundación y en contraprestación nos dictaban talleres de las músicas propias de su región: aires de puya —que incluye diferentes ritmos de la puya, como la chalupa—, son corrido, porro sentado y gaita.

Al respecto, es importante mencionar que esta fundación creada como un semillero de niños músicos, se conformó inicialmente con los hijos de los músicos del grupo de danzas de la maestra Delia y del grupo de Totó, y un año después se amplió para que otros niños hicieran parte de este semillero, como es el caso de los hijos de los estudiantes de la Licenciatura en Danza y Teatro con énfasis en danzas folclóricas de la Universidad Antonio Nariño, de la cual las maestras Delia Zapata y Rosario Montaña Cuellar junto con mi padre fueron fundadores, y por supuesto conocían el proceso de formación que allí se desarrollaba en torno a la música y las tradiciones populares colombianas.

De la experiencia en la Fundación Vivencias recuerdo que antes de contar con el espacio de la Fundación Totó la Momposina, la maestra Rosario Montaña, que en ese tiempo era la directora del teatro del parque nacional, nos prestaba un espacio del teatro para las clases. Era un lugar muy amplio y bonito, allí aprendí varias rondas de la región caribe y región pacífica, algunas de ellas enseñadas por mi padre, como, por ejemplo:

*Mi compadre carpintero,
carpinteaba de rodillas.
Cuando ya estaba cansado,
se sentaba en una silla.
Ay el cuerpo le daba como una anguila.
Ay meneaba y meneaba la rabadilla. (Jiménez, 1975)*

Así mismo, tengo presente algunas historias, cuentos, mitos y leyendas que nos contaban y luego se recreaban con canciones o estribillos alusivos a estas composiciones de tradición oral. En alusión a esto, guardo en mi memoria el coro de *La Mojana*, canción del folclor tradicional de la costa Caribe:

*Mojana.
Mojana.
Mojanaaaaah ..aah...aah.
Espíritu del agua, espíritu burlón.
Espíritu del agua, espíritu burlón,
tengo que abrirte mi corazón,
tengo que abrirte mi corazón... (Forero,1983)*

De igual forma, recuerdo una de las canciones que los maestros de Los Gaiteros de San Jacinto nos enseñaron durante sus visitas a la Fundación Vivencias, la letra decía así:

*Si fueses a la montaña, ay curura.
Si fueses a la montaña, ay curura,
dile a Manuelita Candé.
Ay curura, dile a Manuelita Candé.
Ay curura, dígame que se levante.
Ay curura, dígame que se levante.
Ay curura, que mañana estoy de viaje.*

*Ay curura,
le la le la le, ay curura,
le la le la le, ay curura... (Anónimo, s.f.)*

De manera paralela a mi proceso en la Fundación Vivencias, yo continuaba acompañando a mi padre a los ensayos que se realizaban en la casa de la maestra Delia Zapata. Para este tiempo yo tenía aproximadamente entre 10 y 12 años, y empecé a comprender la importancia de este lugar. Era una casona, ubicada en el barrio La Candelaria centro, conocida desde entonces como *El Palenque de Delia*. Sus grandes patios y salones permitían el encuentro de muchos artistas. Estar en ese lugar era respirar cultura, sensibilizar los sentidos y despertar muchas emociones a través del arte. Allí se reunían alrededor de cincuenta personas, entre músicos, bailarines, actores, cantadoras, todos parecían estar sincronizados en un solo lenguaje y una sola pasión.

A propósito, cada vez que visitaba este lugar y tenía la oportunidad de compartir con grandes maestros, cuenta mi padre que, en situaciones cotidianas como la hora de cenar, me gustaba hablar sobre lo que aprendía en el Palenque de la abuela Yeya, las enseñanzas, los sonidos, las imágenes y las palabras que escuchaba en ese lugar. Dice mi padre que le sorprendía mi capacidad para retener las palabras usadas por los maestros en la explicación, los movimientos de las manos, la diferencia de los sonidos de acuerdo con la forma y el lugar en que se golpeaba el tambor. Como ya lo he mencionado, todo lo repetía entre juegos y momentos cotidianos.

Era evidente que ya no sólo imitaba y jugaba a ser tamborero o músico, como lo hacía cuando era más pequeño, sino que empezaba a despertar un interés por aprender de una forma más consciente, de comprender las marcaciones rítmicas de cada instrumento, de lograr

diferenciar los golpes en el tambor y las diferentes melodías que interpretaba la gaita, el clarinete, la marimba, las guitarras, entre otros instrumentos. También recuerdo que nuestros conciertos en la mesa del comedor empezaban a tener una mejor rítmica, los cajones y baldes pasaron a ser tambores y tamboras, los palos de escoba desaparecieron porque necesitaba mis propias *baquetas*, y así sucedía con cualquier objeto que me permitiera repetir lo observado y lograr la sonoridad que tenía en mi memoria de cada instrumento, en especial el tambor o la tambora, que eran los instrumentos que más me llamaba la atención interpretar, quizás porque requieren de agilidad, de destreza, de fuerza, y encierran una magia especial y con los cuales me sentía más identificado e interpretaba con mayor habilidad y seguridad. atención interpretar, quizás porque requieren de agilidad, de destreza, de fuerza, y encierran una magia especial y con los cuales me sentía más identificado e interpretaba con mayor habilidad y seguridad.

Hoy recuerdo, como si hubiera sido ayer, cuando mi padre me explicó el golpe de cumbia en tambor con la onomatopeya *putún pa tá, putún pa tá....*, sonidos que facilitaban la forma de aprender este golpe en el tambor y de la que mi padre recuerda una curiosa anécdota, dice él:

Fue algo sucedido durante un ensayo en *el Palenque*, cuando mientras los músicos tocábamos para el grupo de danzas, Frederic tomó un tambor y empezó a golpearlo con la palma de sus manos y a la vez repetía con su voz el *putún pa tá*. Yo alcanzaba a leer sus labios repitiendo una y otra vez los sonidos. Sin embargo, sus golpecitos no estaban propiamente en el ritmo de la canción que interpretamos, razón por la cual todos los músicos, al percatarse de ese leve toquecito que iba cruzado, todos nos miramos y paramos de tocar. Frederic continuó tocando el tambor y con voz más fuerte se le escuchaba el *putún pa tá*. (Martínez, G. 2021.)

Dice mi padre que esta anécdota causó mucha gracia entre los maestros músicos, pues todos veían cómo trataba de lograr el sonido que hacía con mi voz, con los golpes en el pequeño tambor, el cual era un llamador. Así como esta fueron muchas las anécdotas que viví en este lugar con grandes maestros que marcaron el inicio en mi camino musical.

2. Forjando mi camino musical

2.1 Maestros en mi formación artístico-musical

En mi adolescencia empiezo a comprender con mayor propiedad algunos conceptos propios del lenguaje musical como la armonía, el tempo, el pulso, el contratiempo, entre otros. Apropie elementos técnicos de interpretación de los instrumentos tradicionales de percusión de la región Caribe y el Pacífico colombiano, y así mismo empecé a conocer sobre la historia que subyace en cada ritmo, en cada instrumento y en general en las músicas tradicionales de las costas colombianas. Para lograr estos y otros aprendizajes tuve la fortuna de conocer y compartir a través de clases, talleres, ensayos y escenarios con maestros que aportaron a mi crecimiento como músico percusionista y de quienes me permitiré mencionar algunos recuerdos significativos de sus valiosas enseñanzas.

2.1.1 *Gilberto Martínez*

He querido empezar por referirme al maestro Gilberto Martínez, conocido artísticamente como *Huitoto*, y a quien rindo homenaje con estas palabras, pues desde niño ha sido la persona que me ha acompañado en mi formación no solo a nivel musical, sino también personal. El maestro Gilberto es mi padre y principal referente en mi formación como músico. Como ya lo he mencionado anteriormente, junto a él inicié mi camino musical, de su mano conocí lugares como *El Palenque de Delia*, donde desde niño no solo lo acompañaba a sus ensayos, sino que empezaba a interactuar con un mundo lleno de sonidos y de personas que se fueron convirtiendo en parte de mi cotidianidad y luego de mi camino musical.

Desde que tengo memoria, recuerdo que mi padre siempre interpretaba *el tambor alegre*, pues como él bien lo refiere en las conversaciones cotidianas o en sus clases, “el tambor es un instrumento que encierra una magia ancestral, quien lo interpreta debe establecer una relación desde sus entrañas, pues solo así se logra una conexión con los ancestros”. Dice mi padre que “el músico no escoge su instrumento, sino que el instrumento escoge su intérprete” (Martínez, 2021). Pienso que el tambor era el instrumento con el cual más se ha sentido identificado y el que más disfruta interpretar.

Quizás por ello no olvido la particular forma que mi padre tiene de golpear el tambor y también las palabras con las que acompaña su interpretación, conocidas como onomatopeyas o palabras que tienen sonidos que se asemejan a los golpes que produce en el tambor. Por ejemplo, durante la frase rítmica de la cumbia decía:

putún patá, putún patá

Para un repique en cumbia o chalupa, susurraba:

turu cuturu cuturu cuturu

y en una variante de cumbia solía decir:

tum pa ta, tum pa ta, tum pata, prá prá

Por cierto, estas son solo algunas de estas onomatopeyas que él usa, y que también refiere que las apropió a través de la forma en la cual el maestro Paulino Salgado *Batata*, le explicaba los sonidos que debían producir con el tambor. En consecuencia, pienso que esta forma particular se puede entender como la *metodología* que usaba el maestro Batata para enseñar los

ritmos de la costa caribe y sus variantes en el tambor. Además, era muy recurrente escucharlo usar estas onomatopeyas cuando realizaba los *solos* de tambor durante los ensayos o conciertos. Se entiende un *solo* como un espacio en el tema musical en el cual un músico tiene la oportunidad de demostrar su virtuosismo en la interpretación de un instrumento. Esta metodología ha logrado que, tanto mi padre, el maestro *Huitoto*, como el maestro *Batata III*, sean reconocidos a nivel nacional no solo como tamboreros sino como maestros de tamboreros.

Cabe anotar que muchas de estas onomatopeyas fueron transmitidas de generación en generación entre muchos músicos que pertenecieron a la escuela del maestro Paulino Salgado *Batata* y de mi padre el maestro *Huitoto*. Particularmente, en mi formación musical esta metodología me permitió aprender de una forma más fácil, divertida y ágil los diferentes ritmos que hoy interpreto en el tambor, entre ellos: cumbias, puyas, chalupas, mapalés y fandangos de lengua.

Mi padre no se reservaba sus conocimientos solo a procesos de formación como los desarrollados en la Fundación Vivencias, pues en lugares como *El Palenque*, en medio de ensayos nunca escatimó en enseñarme y corregirme cada vez que podía. Por ejemplo, recuerdo que con frecuencia me decía que no corriera tanto, que tocara más despacio y que no le pegara tan duro a la tambora. Pienso que me emocionaba tanto que olvidaba tener en cuenta el ritmo colectivo y me desbordaba en velocidad y fuerza al golpear el instrumento. Obviamente, con el tiempo fui mejorando mi técnica y afinando mi oído, a tal punto que entre compañeros músicos me empezaron a llamar *metro*, apodo que hace alusión al *metrónomo* como artefacto que se usa para definir y mantener fijo el tempo o velocidad de las canciones. Es por eso que con ese apodo destacaban mi habilidad para mantener el tiempo o velocidad en cada tema musical.

Evidentemente algo que no he podido disminuir o controlar es la fuerza con la cual interpreto los instrumentos de percusión, en especial la tambora, creo incluso que tengo un récord de *baquetas* partidas y de algunos parches rotos. Por supuesto, mi padre es siempre el primero que, con un gesto de reproche, me recuerda que para que suene bien no necesariamente tiene que sonar duro.

Así como esta, han sido muchas las enseñanzas de mi padre y maestro Gilberto Martínez. Recuerdo su especial gusto y memoria para las rondas del pacífico colombiano, como las que enseñaba en la Fundación Vivencias. Tengo en mi memoria *La Manteca de Iguana* una de las rondas que mi padre entonaba con gran alegría y jocosidad, pues su voz estaba acompañada de gestos muy expresivos y movimientos de su cuerpo que ayudaban a aprenderla con mayor facilidad y recordarla siempre. Cómo olvidar el movimiento que realizaba con su cuerpo un poco inclinado hacia atrás, y sus manos en la cintura, fingiendo un dolor en la cadera y estar tieso como un compás, luego con sus manos simulaba untar de *manteca* su cadera y seguido a esto con un amplio movimiento circular mostraba que ya la podía mover con facilidad, cabe agregar que todo era muy divertido por la exageración de los gestos. Pienso que la actitud y el disfrute que demostraba mi padre hacía más divertido aprender y poco a poco todos los niños fuimos apropiando estos movimiento y gestos que el profesor Gilberto nos enseñaba y la alegría que nos transmitía.

De igual forma, dando continuidad a mi proceso de formación artística, después de mi experiencia en la Fundación Vivencias, gracias a mi padre conozco a la comunidad *Benposta, nación de muchachos*, pues siendo él uno de los pioneros del proyecto artístico de esta comunidad, me facilitó continuar mis estudios de bachillerato como interno en esta institución. Esta oportunidad me permitió también fortalecer mi proceso de formación musical, participando

en talleres de percusión bajo la dirección del maestro Gilberto Martínez y, posteriormente, hacer parte del grupo de música folclórica de la costa atlántica colombiana de Benposta.

Así mismo, durante este tiempo tuve la oportunidad de aprender de mi padre, pero también de compartir juntos escenarios como músicos. En esta experiencia fortalecí mis conocimientos musicales relacionados con la percusión e interpretación de ritmos propios de la costa caribe y pacífica de Colombia. Pues allí, junto con él realizamos un proceso de creación de montajes o propuestas escénicas interdisciplinarias sobre el folclor de diferentes regiones del país. Esto me permitió identificar la relación intrínseca entre la danza, la música y el teatro, como lenguajes artísticos que se pueden complementar entre sí y articular a través de una puesta en escena. Esta oportunidad también me permitió entender de una forma más vivencial las tradiciones populares de nuestro país, pues mi padre, como director musical de los montajes de costas, insistía en que no solo debíamos tocar los instrumentos, sino interpretar los ritmos con identidad y arraigo.

Igualmente, durante mi paso por Benposta, mi padre me brindó consejos y orientaciones para compartir mis saberes musicales con los jóvenes que hacían parte de esta comunidad. Específicamente, mi padre me dio la oportunidad de apoyar su trabajo como maestro, realizando algunos talleres que les brindara a los niños y jóvenes bases para la interpretación de instrumentos de percusión del pacífico como el bombo, el cununo, el guasá, entre otros. Algunas de las recomendaciones didácticas que mi padre me sugirió para desarrollar los talleres era el uso de onomatopeyas y de juegos de polirritmias, puesto que los estudiantes no tenían conocimientos de gramática musical. Así mismo, mi padre propiciaba espacios de intercambio de saberes con los jóvenes sobre las variantes o polirritmias ejecutadas con los instrumentos de la costa atlántica

colombiana como la tambora, el llamador, el tambor, las maracas y el guache, ya que sobre estos instrumentos los estudiantes ya tenían un proceso de aprendizaje desarrollado con otros maestros de la comunidad.

Como resultado de este proceso de formación, participé de dos importantes montajes artísticos multidisciplinares llamados *Mestizaje* y *Amoríos entre cielo y tierra*. El primero de ellos planteaba un recorrido que nacía en la zona andina y se extendía hasta la costa atlántica, a través de danzas, música y teatro. En este montaje tuve una participación como músico percusionista interpretando la tambora, el guache y el llamador. En lo que respecta al segundo montaje, este representaba el folclor a través de las principales fiestas, mitos y leyendas del pacífico norte y sur. Aquí interpreté el bombo en los diferentes ritmos que hacían parte del montaje en los formatos de chirimía y conjunto de marimba. Cabe anotar que estas dos propuestas recibieron grandes reconocimientos a nivel nacional e internacional, dentro de los que se destaca la publicación *Programa de mano: coreografías colombianas que hicieron historia* (Ministerio de Cultura de Colombia e Idartes, 2012).

En consecuencia, a mi paso por este mágico lugar, logré formar lazos de amistad con personas que han acompañado mi camino musical desde niño hasta el día de hoy. Cómo no mencionar a mis grandes amigos y artistas: Gildardo Morales, Jimmy Barrios, Ignacio Acosta, Miguel Mahecha, Pedro María Garzón, Carlos Eduardo Martínez, los gemelos Ávila, Luz Mery Galeano, entre otros, con quienes he compartido escenarios, giras, ensayos, y momentos importantes que han dejado huellas inolvidables a nivel personal y profesional.

A razón de todo lo anterior y como se puede notar, el tiempo y la experiencia vivida desde niño al lado de mi padre y sus enseñanzas, poco a poco me permitieron llegar a hacer parte

de sus proyectos profesionales en el campo de la música, uno de ellos mi participación en el colectivo artístico investigativo *Benkos*, del cual mi padre es director y creador. Esta agrupación artística nace por el interés de crear propuestas interdisciplinarias, aprovechando la versatilidad de sus integrantes, maestros y artistas de amplia trayectoria en el campo de la música, la danza, el teatro y la literatura.

Durante mi experiencia en este colectivo artístico he evidenciado la preocupación por salvaguardar las músicas y danzas afrocolombianas, lo cual se ha convertido en eje fundamental del proceso creativo direccionando la participación de sus integrantes en cada una de las puestas en escena.

Dicho propósito se materializa llevando a cabo sus dos principales obras: *Y estos somos* y *Lo que poco se conoce del Pacífico*, llevándolas a escenarios a nivel distrital como el Teatro Jorge Eliecer Gaitán, el Teatro Colón, el Teatro Colsubsidio, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, el Teatro la Media Torta, entre otros.

De igual forma, el objetivo del colectivo artístico pretendía también traspasar fronteras, como nuestra participación en *Expo Lisboa 1995* (Portugal), evento reconocido como un encuentro mundial donde los grupos representativos del folclor de cada país invitado, realizaban un intercambio cultural a través de conciertos, muestras gastronómicas y talleres que permitieron la interacción entre artistas, logrando así un acercamiento a los ritmos musicales y tradiciones de otras culturas. La participación en este evento se dio gracias a la invitación recibida por la cancillería colombiana para representar a nuestro país.

Este viaje despertó mi interés por continuar indagando y conociendo más sobre la música como lenguaje universal. Descubrí no solo la riqueza musical de otros países, sino que logré establecer algunas relaciones entre la música colombiana y el folclor internacional. Por ejemplo, la influencia africana en los ritmos de nuestras costas, que se evidencia en el mapalé y la saya, que tienen una estructura métrica muy parecida. Asimismo, relacionamos el patrón rítmico del currulao con la música de Nigeria, es decir, el compás 6/8.

La música de la India llamó de manera especial mi atención por los cantos responsoriales que hacían los bailarines, que guiados por el cantante principal mantenían el tempo y el esquema rítmico constante con la música. Esta propuesta músico-dancística la relacioné con los cantos de vaquería de la costa atlántica y de los llanos orientales. Era evidente cómo las músicas tradicionales de las diferentes culturas, a pesar de la distancia geográfica mantienen una serie de patrones y características que las hacen similares y, a su vez, enmarcan sus principales diferencias.

A propósito, recuerdo que junto con mi padre y el maestro Nicolás Rodríguez *Nicoyembe*, otro de los músicos del grupo, comentábamos sobre los patrones musicales que utilizaban en los ritmos de cada país, entramos en una gran discusión, sin embargo, llegamos a concluir que, en las músicas de países como Colombia, África y Hungría, se utilizan los compases binarios y ternarios, y en países como Mongolia, India y Australia, desarrollan una división métrica por pulsos y sin compases estables. Esto se hacía evidente por el desplazamiento de los tiempos musicales, muy diferentes a los ritmos tradicionales de nuestro país. Recuerdo también que prevalecía el uso de instrumentos de percusión y de la voz en la propuesta musical de cada país; el uso de los aerófonos de maderas, con excepción de Colombia y Mongolia, y en

cuanto a los cordófonos, era evidente que la mayoría de los grupos usaban los instrumentos de cuerda pulsada, y solo algunos como Hungría y Japón interpretaban los de cuerda frotada, como la lyra, muy similar al violín.

Gracias a las experiencias vividas con el grupo de mi padre y con otros grupos a través del mundo, he logrado conocer un poco más sobre la música y por ende valorar y resaltar el patrimonio musical de nuestro país. Este tipo de experiencias como músico sobrepasaban el propósito artístico y se convertían en oportunidades de aprendizaje, que podía disfrutar diferentes formas interpretativas y así mismo compartir percepciones, opiniones y apreciaciones sobre las diferentes músicas del mundo.

Cabe mencionar también que, en la actualidad, y desde el año 1999, he realizado múltiples conciertos con el colectivo *Benkos*, de tipo didáctico – pedagógico, que no solo resaltan la tradición oral y musical de nuestras costas, sino que además contribuyen a las políticas de formación de públicos a nivel local y nacional. Esta experiencia me ha permitido interactuar con diferentes tipos de público y explorar diferentes formas de transmitir mi conocimiento sobre los instrumentos musicales y ritmos tradicionales de las costas colombianas.

Por otra parte, motivado por la confianza de mi padre, doy inicio a mi trayectoria como músico del grupo de danzas de la maestra Delia Zapata Olivella, esta fue una oportunidad más de continuar recibiendo sus enseñanzas y consejos, como la manera de organizar los instrumentos en el escenario, usar correctamente el rabo´gallo, —motivo de frecuentes regaños por parte de la maestra Delia, porque casi nunca lo anudábamos correctamente—, y cómo olvidar su recomendación de siempre, dejar escuchar los otros instrumentos, refiriéndose a que no golpeará tan fuerte la tambora, que era el instrumento que yo interpretaba.

Con mi padre también tuve la oportunidad de acompañar desde el año 1995 los montajes interdisciplinarios desarrollados en el programa académico —llamado en ese momento— Licenciatura en danzas y teatro con énfasis en danzas tradicionales, de la Universidad Antonio Nariño de la cual mi padre, junto con las maestras Delia Zapata y Rosario Montaña, fueron fundadores, y además es maestro desde hace 38 años. Durante esta experiencia el maestro Gilberto nos recomendaba a los músicos de manera especial que tuviéramos en cuenta las dificultades que presentaban algunos estudiantes a nivel rítmico y por tanto fuéramos un apoyo en la parte musical que les orientara la marcación de los pasos y coreografías para lograr una mejor ejecución danzaria.

Junto a mi padre he vivido maravillosas experiencias que me han forjado como ser humano, como músico, como maestro y me han abierto puertas a nivel académico, personal, profesional y laboral.

2.1.2 Delia Zapata Olivella y su grupo

Para referirme ahora a la gran maestra Delia Zapata Olivella, es necesario retomar lo mencionado anteriormente sobre la cercanía que desde niño mi padre me permitió crear con la maestra y con su lugar mágico conocido como *El Palenque de Delia*. Pues fue allí justamente, donde en medio de ensayos, tuve la oportunidad de conocer el maravilloso mundo de la danza y la música como si fueran uno solo.

Quizás por esto, aun guardo en mi memoria la postura erguida de la maestra Delia, su voz de mando, pero también de abuela cariñosa. Para mis hermanos y para mí era *la abuela Yeya*. De niño recuerdo que siempre mantuvimos una relación muy alegre y emotiva, en ocasiones, como

toda abuela, me halaba las orejas por correr mientras ensayaban sus bailarines, o por tomar los instrumentos y jugar con ellos. Y cómo olvidar los dulces que siempre guardaba en su bolsillo, y nos brindaba cada vez que la visitábamos, parecía que nunca se acabarían.

Recordar que mi primer contacto con la música y las danzas de las costas colombianas fue gracias a mi padre y a la abuela Yeya, me llena de nostalgia y orgullo. puedo decir que allí empecé a forjar mi camino musical. Primero, con la curiosidad de niño, exploraba los sonidos, las formas y texturas de los instrumentos y progresivamente, mientras fui creciendo, empecé a vivir otras experiencias que me permitieron empezar a conocer y apropiarme de elementos técnicos e interpretativos. Años más tarde, siendo ya un adolescente, de una corta pero nutrida trayectoria en la música de las costas colombianas, inicié mi participación como músico percusionista en el grupo de la maestra Delia y con solo 16 años empezaron a desencadenarse un sin fin de experiencias, entre ellas, la oportunidad de estar en tarima con artistas como *Los Corraleros de Majagual* y *Los Gaiteros de San Jacinto*, así mismo realizar giras a nivel nacional y de manera especial tener la oportunidad de salir por primera vez del país representando a Colombia como músico del *Grupo de Danzas Tradicionales Delia Zapata Olivella*.

Recuerdo muy bien que la preparación para todos estos eventos, requirieron de gran esfuerzo y debía asistir a muchos ensayos durante la semana. El grupo de bailarines y músicos nos preparábamos con mucha disciplina, pues no solo se aproximaba la gira, sino también las funciones en la ciudad de Bogotá, en eventos empresariales y culturales, donde se llenaban grandes auditorios como el Teatro Colón, el Teatro Jorge Eliécer Gaitán y el Teatro Colsubsidio, entre otros. Cómo olvidar mi primera presentación en estos grandes escenarios, me generaba mucha emoción y ansiedad, aunque el nerviosismo desaparecía en cuanto la función iniciaba,

pues parecía que todo fluía, me sentía tranquilo y disfrutaba del espectáculo como si fuera un espectador más, me entretenía viendo las coreografías y por supuesto siempre muy concentrado y atento a la mirada de mi padre, el director musical de costas, quien me indicaba algunos cortes que debía tener presentes.

En el año 1993, se confirma la invitación para realizar una gira por Centroamérica. Al enterarme pensé que seguramente no podría ir por mi corto proceso como integrante del grupo de músicos. Sin embargo, me llevé una grata sorpresa cuando el director musical me dijo que yo haría parte de esta gira. Fue una experiencia inolvidable, las funciones se llevaron a cabo en el marco de festivales de danza en Guatemala, Honduras y El Salvador. En estos encuentros se realizaron intercambios de saberes, como cuando los músicos acompañábamos a los bailarines de la maestra en la explicación a los artistas de otros países los pasos básicos de la cumbia, como no recordar mi insistente recomendación de realizar la marcación del paso en relación con el golpe del llamador. Así mismo, con el grupo de Guatemala, que se destacaba por su vestuario bastante elaborado y colorido y también por sus danzas con gran influencia indígena, tuvimos la oportunidad de realizar coreografías de carácter ritual entre los bailarines de Colombia y los de Guatemala, y los músicos apoyábamos la marcación rítmica de varios instrumentos que en ese momento no conocía, como la chirimía, muy parecida a una flauta de carrizo; el chinchin, similar a una maraca; y el tunkul, parecido al bombo andino. No resultó muy difícil lograr unirnos a los ritmos con la interpretación de nuestros instrumentos.

Conforme a como pasaba el tiempo, mi interés y gusto por perfeccionar mi habilidad musical se fortalecía, y así mismo, mi preocupación especial frente a la necesidad de explorar, investigar y apropiar nuevas técnicas de ejecución de los diferentes ritmos que el grupo de

danzas interpretaba. Siempre aprovechaba la asesoría de mi padre y mi hermano, quienes también hacían parte de este grupo, y con quienes, durante los ensayos, y de la mano de la maestra Delia, se realizaban laboratorios de improvisación, laboratorios de creación colectiva o clases magistrales sobre las tradiciones vivas de los pueblos colombianos.

En relación con los laboratorios de improvisación desarrollados por la maestra Delia, su hija, la bailarina y también maestra Edelmira Massa, dice:

Los laboratorios de improvisación son creaciones espontáneas, libres, han tomado este nombre desde la academia. Recuerdo haber escuchado este concepto por primera vez cuando fui maestra de la licenciatura en danzas y teatro en la Universidad Antonio Nariño, donde la maestra Rosario Montaña los implementaba en sus clases, y luego los empezaron a desarrollar junto con mi madre en los ensayos del Palenque con el grupo de danzas. Desde mi punto de vista y experiencia, los defino como el camino directo a la creación, a través de ellos se estimula la imaginación y la exploración del mundo interno y externo, del bailarín o del actor... La improvisación es un tiempo y espacio en el que se puede explorar y jugar con todos los elementos disponibles y casi siempre estas acciones derivan en ciertas conclusiones artísticas, o muestras escénicas. (Massa, 2021)

Estas palabras de la maestra me remontan justamente a esas largas jornadas de ensayo, que casi siempre se realizaban los días sábado en la tarde en *el Palenque*. Cada bailarín, incluso los músicos, debíamos salir de nuestra zona de confort y proponer desde nuestros lenguajes artísticos, la danza o la música, sonidos, movimientos, posturas o adaptaciones corporales que estuvieran directamente relacionadas con un pretexto creativo.

Desde entonces comprendí que las improvisaciones son un recurso por el cual se enriquece la representación y que dentro del proceso de improvisación se debe propiciar un ambiente en el que artista, sea músico, bailarín o actor, pueda escucharse y conectarse consigo mismo, con lo que siente, con sus sensaciones, con sus imágenes, en definitiva, con todo lo que habita, con su mundo interior.

Al respecto, Oscar Vahos (1998) dice:

La improvisación empezó a ser parte del juego de la representación, a partir de esa misma necesidad del hombre por crear mundos posibles de escape a su realidad. La *improvisación* toma el movimiento como elemento principal de creación, es decir, la improvisación se basa en la posibilidad de jugar y crear con los movimientos y los estímulos que tenemos y que elegimos en cada situación. (p. 89)

En ese sentido, pienso que ese juego a través de la improvisación no solo se da en la danza, sucede algo similar en la música, pues la improvisación es un intercambio continuo de información entre los improvisadores. Además es una estrategia para explorar los sonidos o formas de interpretar, que a veces justamente de esos momentos de juego libre con los instrumentos musicales o con las voces, surgen expresiones o creaciones espontáneas e imprevistas y se convierten en un pretexto para seguirlas ajustando, llegando a crear ritmos, arreglos musicales o temas inéditos. Cabe anotar también, que la improvisación en la música juega un papel importantísimo durante la puesta en escena, pues allí los músicos pueden mostrar su virtuosismo interpretativo a través de improvisaciones o incluso son usadas para sopesar algún imprevisto que altere la propuesta ensayada. Por ello encuentro una relación especial con lo expuesto en la tesis de maestría *Estrategias didácticas que resignifican la enseñanza de la*

danza, cuando se afirma que “la importancia didáctica de la improvisación estriba en su infinita versatilidad y polivalencia en todas las fases de la preparación y proyección artística”

(Hernández, González y Gallego, 2015. p. 143).

En consecuencia, pienso que estos talleres a los cuales los músicos mostrábamos poco interés, porque considerábamos que debían ser solo para los bailarines, hoy en día los recuerdo y considero como una gran contribución a mi formación pedagógica, pues permiten entrar en contacto con las expresiones auténticas del bailarín, del actor o del músico creador, que serán la materia prima de la representación.

Por otra parte, estaban los ejercicios o laboratorios de creación colectiva, los cuales, según cuenta la maestra Edelmira Massa, eran implementados por su mamá (la maestra Delia Zapata) como una forma de construcción a partir de la singularidad de los bailarines y de la particularidad de sus cuerpos, y que, a partir de las singularidades de cada uno, se buscaba la creación junto con otros, lo que significa que la creación colectiva en danza implica *autoría colectiva*.

En relación con esto la maestra Massa refiere que:

En el proceso de creación colectiva en la danza no se buscan “individualidades” que se destaquen, sino singularidades que cooperen para viabilizar la obra en común. De esta manera, la construcción de la obra se relaciona con la construcción del grupo. Para hacer juntos es preciso que cada uno proponga y, simultáneamente, reciba y acepte la propuesta del otro. (Massa, 2021)

Para la maestra Delia, el ejercicio de la improvisación y de componer en conjunto con el otro era una experimentación en la que las diferencias son llamadas al encuentro. Incluso desde el papel que desempeñábamos los músicos como acompañantes de la puesta en escena de los bailarines, estábamos convocados a hacer un trabajo en colectivo, que no pareciera un rompecabezas con piezas desarticuladas, por ello quizás la importancia de los talleres de improvisación y creación colectiva, pues justamente los músicos también éramos parte inherente a la totalidad de la pieza elaborada.

Así mismo, la maestra Delia consideraba importante la tertulia, que en ocasiones parecían clases magistrales, pues llegaba un punto en que la atención se centraba en su discurso lleno de saberes populares, historias y anécdotas que hacían de estos espacios momentos muy agradables y entretenidos. En estos espacios, también aparecían las voces de otros maestros como Rosario Montaña, quien orientaba su diálogo en torno a la riqueza literaria y cosmogónica de los pueblos y hacia la construcción dramática que subyace a cada puesta en escena. Así mismo, el maestro Gilberto Martínez contribuía con sus aportes desde la propuesta musical que podría acompañar cada montaje o pieza coreográfica.

Pertenecer al grupo de músicos de la maestra Delia me brindó la oportunidad no solo de adquirir valiosos aprendizajes sino de participar en diferentes grupos de música, llegando a pertenecer al grupo de música colombiana de *Nicoyembe*, como ya lo mencioné en los capítulos anteriores, un gran exponente de la música tradicional de la costa atlántica y pacífica colombiana. Recuerdo bien que fue en uno de los ensayos con el grupo de la maestra Delia donde lo conocí y al identificarme como hijo de *Huitoto* me invitó a hacer parte de su agrupación. En este grupo también tuve la oportunidad de conocer diferentes lugares de

Colombia, y otros artistas autóctonos como *Las hojitas de San Pelayo*, *Las alegres ambulancias* y *Los Gaiteros de San Jacinto*, lo cual me permitió crecer artísticamente.

Vale la pena mencionar que durante mi experiencia en el grupo de danzas de la maestra Delia Zapata Olivella, participé como músico en la grabación del *Manual de Danzas Folclóricas de la Costa Pacífica de Colombia* (Zapata, 1998) y el *Manual de Danzas Folclóricas de la Costa Atlántica de Colombia* (Zapata, Massa y Betancourt, 2003), patrocinados por el Patronato de Artes de Colombia. Este compendio ha sido un gran referente teórico-práctico tanto para maestros como para bailarines, incluso músicos. En lo que respecta al primer manual, publicado en 1998, participé como músico percusionista interpretando el bombo en los ritmos de currulao, jota, contradanza, bunde o arrullos, porro chocoano, mazurca, torbellino vallecaucano, moña y abozao. En este manual se presenta un repertorio de danzas sacras y profanas propias del pacífico norte y sur. Cada uno de estos compendios incluye un manual teórico con su explicación descriptiva de los trajes típicos, pasos básicos, figuras coreográficas, coreografías y partituras de cada ritmo. Por su parte, en el manual de danzas de la Costa Atlántica, publicado en el año 2003, recuerdo que interpreté la tambora en los ritmos de cumbia, gaita, diablos y espejos, puya, merecumbé, chandé y fandango. Su presentación tiene mucha similitud con el primer manual. Estos compendios también contienen un cd y un video en donde se pueden apreciar las coreografías y músicas en vivo de cada ritmo o danza del repertorio propuesto por la maestra Delia Zapata, y su hija la maestra Edelmira Massa, para cada manual.

Estos manuales o compendios, como muchos otros proyectos, dejan ver a Delia Zapata Olivella, no solo como la artista y maestra de los bailes folclóricos de las costas Pacífica y Atlántica de Colombia, sino como una mujer de incansable empeño en la conservación del

folclor y rescate de la cultura afrocolombiana. Por ello, su impecable trabajo de investigación y difusión la convirtió en fuente esencial de información sobre nuestras tradiciones populares.

Gracias a mi experiencia como músico del grupo de la maestra Delia, pude recorrer Colombia interpretando los ritmos de las danzas y músicas del Caribe con propuestas coreográficas diseñadas por ella como *El cabildo*, *Diablos espejos*, *Los gallinazos*, *indios farotos* y *Danza de la vida y la muerte*, propias del carnaval, entre otras. Es preciso mencionar que siempre me llamó la atención ver el especial interés de la maestra y su hermano, el doctor Manuel Zapata Olivella, por profundizar en las raíces de las culturas y las tradiciones populares, así como en la resignificación y valoración de las identidades latinoamericanas. Esto se hacía evidente en su gusto por recorrer las regiones, visitar los pueblos más recónditos y aprovechar el contacto directo con las personas y sus manifestaciones culturales *in situ*.

De acuerdo con lo anterior, creo que fue así como la maestra Delia me enseñó a comprender, desde la danza y la música de las costas, los lenguajes que se entretajan desde un contexto histórico, social y artístico. Pues como ella bien lo decía durante la presentación de cada espectáculo con su grupo de danzas: “La tradición es lo único que hace que algo trascienda, quiero que la gente conozca los orígenes de nuestras tradiciones porque lo que no se conoce no se ama” (Massa, 2021). Cabe mencionar que esta frase también la recuerda Edelmira Massa, hija de la maestra Delia, cuando se refiere con orgullo a la lucha de su madre por rescatar nuestro folclor, su perseverancia en la difusión de las tradiciones, su espíritu investigador, su maravilloso don de gente y su vocación como maestra, cualidades que le permitieron realizar valiosos aportes no solo en la construcción de cultura danzaria de la ciudad y del país, sino al campo educativo, propiamente hablando de la educación artística en danza folclórica.

En consecuencia, el interés investigativo y arraigo cultural de la maestra Delia le permitió difundir sus saberes como profesora de diferentes universidades, destacándose como gestora de la tradición afrocolombiana al conformar el grupo de danzas de la Universidad Nacional, luego de la Universidad Central y por último de la Universidad Antonio Nariño. En este programa académico logró consolidar una metodología que inició desarrollando en su grupo de danzas y que en la licenciatura difundió a través del proceso de formación de bailarines de alta calidad interpretativa, pero principalmente maestros artistas, entre ellos Germán Vargas, Martha Ospina, Julián Bueno, Héctor Bonilla, Manuel Ignacio Osorio y Gilberto Martínez.

Cabe mencionar que gracias al encuentro con la maestra Rosario Montaña Cuéllar, actriz y dramaturga, tuve la oportunidad de participar en procesos creativos de los que surgen montajes como *Atabi*, *La última profecía de los chibchas*, *La Natividad negra* y *Cabildo en carnaval*, que integraban danza, música, teatro y plástica en la escena, desde las tradiciones populares.

2.1.3 Otros maestros

2.1.3.1 Paulino Salgado *Batata III*.

Hablar ahora del gran maestro *Batata* es hablar del tamborero mayor, por ser el tercero en línea de la más importante dinastía de tamboreros de San Basilio de Palenque. Su legado se ha mantenido hasta la actualidad. Para mí el maestro Paulino era un símbolo de sabiduría ancestral, un músico con estilo único y muy particular, con un misticismo que lo rodeaba cada vez que tocaba el tambor, con su alegría, sus fuertes manos, sus anchos dedos de hombre campesino y particular e inolvidable tono de voz.

Por otra parte, recuerdo que, siendo niño, en alguna oportunidad el maestro *Batata* me contó que su padre fue tamborero, y se refería a él como un ejemplo de vida. Decía que la tradición de tamborero venía en su sangre, “con ancestros directos del Congo”. Frase que me llamó mucho la atención, pues en su momento no sabía a qué se refería, pero luego en un diálogo con mi padre, comprendí la importancia de sus ancestros africanos, en la ejecución del tambor. El maestro Paulino nunca ocultó que de joven desempeñó diferentes oficios para ganarse la vida, desde ser albañil hasta el trabajo de campo en el cultivo de caña. Decía que su abuelo Pedro Salgado *Batata I*, le enseñó los golpes del bullerengue, de la gaita, la cumbia, el son palenquero y el lumbalú, este último para él y su familia de gran significado ancestral y legado de la cultura cimarronera, por algo lo llamaban el *Rey del Lumbalú*.

Mi padre también me contaba que *Batata* empezó a tocar el tambor a los 8 años gracias a su papá, de quien heredó el apelativo de la dinastía. Sin embargo, la vida de *Batata* era un libro cargado de historias y anécdotas, pues, aunque siempre lo acompañaron los tambores, él también fue albañil, pintor, cortero de caña, cobrador de bus, celador, tostador de café, incluso llegó a ser agricultor en la sabana de Bogotá, como también fue actor, profesor de percusión y padre de 6 hijos. A parte de eso, dice mi padre, que también grabó 10 discos, entre ellos algunos 3 álbumes de Totó la Momposina y grabaciones como tamborero invitado. Todo esto, sin pasar nunca por un colegio.

Por su parte, mi hermano Gilbert Martínez recuerda que al maestro Paulino lo conocían como *El rey de los tambores*, cuenta que cuando viajó siendo niño con nuestros padres en una de las giras de Totó La Momposina, escuchaba que lo llamaban *El tamborero mayor*, y tuvo la oportunidad de conocer un poco más de su vida artística. El maestro *Batata* le contaba que ya

había viajado por el mundo con otros grupos de danza como *Colombia Negra*, el *Ballet de Colombia* y muchos otros más, llevando consigo el encanto del tambor de Palenque y su ejemplo de arraigo cultural y amor por nuestras tradiciones.

Me considero afortunado por haber tenido la oportunidad de compartir con el maestro Paulino algunos diálogos sobre su vida y también sus enseñanzas a la hora de interpretar el tambor. De él aprendí la manera de tocar los diferentes ritmos de la costa atlántica, recuerdo que tenía gestos o formas de interpretar para cada uno de ellos, por ejemplo, cuando tocaba cumbia, los movimientos de sus manos eran muy sutiles, pareciera que acariciara el cuero del tambor, pero su sonido era fuerte y limpio. Él se limitaba a la base rítmica, pero cuando era el momento de su *solo* aprovechaba para descargar su energía con sus *repiques* virtuosos. Así mismo, cuando interpretaba la marímbula, daba la impresión que el maestro entrara en un *trance*, y junto con su canto lograba contagiar tanto a músicos como bailarines de una emoción especial. Recuerdo cuando me explicó que los sonidos percutivos se podían entrelazar y formar diferentes golpes o variaciones que se producían durante la interpretación del tambor.

Para el año 1998 emprendimos una gira hacia Europa, la cual duró aproximadamente dos meses representando a Colombia en Expo Lisboa, tiempo en el cual pude conocerlo un poco más, y compartir espacios fuera de los tradicionales como ensayos y presentaciones. Cabe mencionar que el maestro Paulino era poco conversador, pero por el contrario era divertido y gracioso. Recuerdo con mucha gracia cuando yo le decía “silba, silba” y él trataba de sacar un silbido, pero el sonido que producía era como un ronquido, esto me causaba mucha risa y él me decía “Huitotico, yo no sé silbar, yo no sé silbar”, “tú eres un berraco chow chow”.

2.1.3.2 Nicolás Rodríguez.

Otro maestro que influyó en mi proceso fue Nicolás Rodríguez *Nicoyembe*, a quien recuerdo también como músico y cantante del grupo de Totó la Momposina y quien es actualmente director del grupo *Nicoyembe*, es muy grato mencionar que fue un maestro y compañero de escenario y de experiencias artísticas que me permitieron conocer de su trayectoria y aprender de sus saberes musicales de los ritmos caribeños y del Pacífico colombiano.

Es preciso mencionar que es un artista que se ha destacado por conservar las raíces del folclor afrocolombiano, desde la interpretación de diferentes instrumentos de percusión como el bombo, el tambor alegre, la marímbula y la tambora. Mi padre hizo parte de su agrupación, a la cual tiempo después yo también pertencí. Con el maestro Nicolás, recuerdo que, en varias ocasiones, así como intercambiábamos saberes musicales, también teníamos algunas desavenencias cuando nos retábamos en algunas polirritmias, en donde la destreza y agilidad con las baquetas al interpretar la tambora, dejaban ver un poco el virtuosismo de cada uno.

Así mismo, destaco su poderosa voz, o *vozarrón* como muchos le definen su particular entonación durante los coros y pregones. Esta característica en su voz despertaba gran emoción en los asistentes a los conciertos.

Del maestro Nicolás aprendí la alegría que debe transmitir el músico cuando interpreta un instrumento. Me decía que la actitud del artista podía opacar sus equivocaciones. De igual forma, refería en varias oportunidades la resistencia que debía trabajar el percusionista para mantener correctamente el tempo musical y lograr ejecuciones virtuosas.

Por otro lado, resalto del maestro Nicoyembe su propósito y esfuerzo como gestor cultural, al promover la conservación de los ritmos tradicionales colombianos de la costa caribe y costa pacífica, particularmente en la ciudad de Bogotá, realizando conciertos en restaurantes, bares y eventos públicos y privados a nivel local y distrital, siempre con la finalidad de, como él mismo lo dice, “lograr que la gente del interior se enamore de esta música, que ella traspase fronteras para que la tradición se conserve” (como se citó en Alcaldía de Santiago de Cali, 2018, párr. 4)

2.1.3.3 Julio Rentería *El tío*.

En lo que refiere al maestro Julio Rentería o también conocido como Julito o *El tío*, como cariñosamente le llamábamos, nació en Tadó, Chocó. Recuerdo gratamente que me llamaba *sobrino*. Él era un gran músico percusionista de su región, a quien la maestra Delia Zapata durante una de sus investigaciones por la región del Pacífico, lo invitó a venir con ella a la ciudad de Bogotá, para que hiciera parte de los músicos de su grupo de danzas. El maestro *Julito* tocaba el bombo con gran destreza, con él aprendí mucho sobre los diferentes ritmos del pacifico norte y sur, particularmente los patrones rítmicos de porro chocoano, bunde, abozao y currulao.

Fue tan significativa su forma de enseñarme, que aun la recuerdo, y también la implementé con mi hijo cuando era niño, pues en primera instancia, como casi todos los maestros de la época, me empezó enseñando los sonidos que debía producir con el bombo a través de onomatopeyas, y luego tomándome de los brazos, para dirigirme las baquetas al lado que correspondía el golpe, me decía:

“Huitotico: *tata co taco, tata co taco, tata co taco...*”

Esta onomatopeya la ejecutaba realizando los golpes en el bombo de la siguiente forma: cuando decía *ta* golpeaba la madera y cuando decía *co* golpeaba el parche, de modo que teniendo en cuenta esa explicación, mi ejecución para interpretar currulao o ritmo de juga quedaba así: dos golpes en madera, un golpe en parche, un golpe en madera y un golpe en parche. Esta base rítmica se repetía durante todo el tema musical.

De igual forma, para aprender los otros ritmos del Pacífico, el maestro implementaba la misma metodología. Para mí era una forma muy fácil de comprenderlos y memorizarlos, por eso recuerdo con emoción que gracias a él desarrollé una gran destreza para ejecutar el bombo, lo cual fortalecía mi gusto por la interpretación de este instrumento.

2.1.3.4 Gilbert Marao Martínez.

Para finalizar con este valioso grupo de maestros que han marcado mi camino musical, hablaré ahora de mi hermano Gilbert Martínez. Lo he dejado de último no precisamente por ser el menos importante, al contrario, porque es con quien durante los últimos 15 años he logrado desarrollar proyectos de gran importancia para mi formación y trayectoria como músico percusionista.

Como bien lo he mencionado al inicio de mi historia de vida, desde muy niños, acompañados de mi padre, y siguiendo las enseñanzas de maestros y compañeros del camino musical, nos hemos propuesto continuar con este legado familiar, pues nuestros hijos y muchos niños que han sido nuestros estudiantes son en quienes hemos sembrado la semilla de hacer cultura y paz, desde y a través de la música, además de preservar y difundir nuestras músicas tradicionales.

Quiero empezar por recordar aquellas letras de las composiciones escritas por nuestro abuelo Eleazar, quien nos dejaba la tarea de adaptar un ritmo y hacer los arreglos musicales que desde nuestro gusto y estilo consideramos apropiados. Voy a referirme particularmente a la canción *El Tornillo* a la cual, como ya lo había mencionado, le adaptamos el ritmo de champeta. Esto se dio durante el año 1999, pues justamente después de los encuentros de música del Caribe en los años 80, el ritmo champeta empieza a traspasar fronteras llegando a nuestros oídos, como nuevo estilo de música, con una fuerte influencia africana, que en alguna oportunidad habíamos escuchado en San Basilio de Palenque, y que desde entonces nos llamó de manera especial la atención. Sin embargo, fue justamente en la década de los 90 's en donde este ritmo empezó a sufrir una serie de cambios tanto en sus contenidos como en su música, ahora acompañado de fenómenos digitales, produciendo así un género bastante diferenciado de los orígenes que lo inspiraron. Quizás por esto mi hermano y yo nos sentíamos identificados musicalmente, no solo por su arraigo ancestral, sino por la posibilidad de interpretar este género con instrumentos autóctonos como los tambores tradicionales o con instrumentos modernos como la batería, el bajo y la guitarra eléctrica.

De ahí y de muchas otras experiencias musicales vividas con mi hermano, es que con orgullo puedo decir que es un gran músico colombiano, y que gracias a su talento ha logrado posesionarse como *una escuela* de saberes percutivos del folclor colombiano, lo cual lo ha llevado a ser parte de agrupaciones colombianas reconocidas a nivel nacional e internacional como *Carlos Vives y la provincia*, *Aterciopelados*, *La negra Grande de Colombia* y *Fonseca*, entre otros. Durante la trayectoria artística de mi hermano y maestro Gilbert Martínez he podido compartir con él espacios de formación y difusión de nuestro folclor. Un ejemplo de ello es

nuestra experiencia en diferentes agrupaciones musicales como *La Tambora de Gilbert* y *Zona de Tambora* en Gaira Music.

2.2 Agrupaciones en mi trayectoria artístico-musical

Así como inicié este capítulo refiriéndome a aquellos maestros que se convirtieron en una fuente de conocimiento importante para mi formación como músico y también como referentes trascendentales en mi visión y propósito en y con la música tradicional de las costas colombianas, es preciso hacer alusión a las agrupaciones que también han contribuido en la construcción de mi camino musical. Cabe mencionar que ya me he referido algunas de ellas anteriormente, como es el caso del *Grupo de Danzas de la maestra Delia Zapata, Benkos* y *Nicoyembe*. Ahora quiero referirme de manera más detallada a mi experiencia en *La Tambora de Gilbert*, y la trayectoria que esta agrupación me ha permitido consolidar en el campo de la música tradicional de las costas colombianas y otros géneros.

2.2.1 Agrupación *La Tambora de Gilbert*

Para hablar de *La Tambora de Gilbert*, es preciso recordar nuestro viaje a Portugal con el colectivo *Benkos*, pues fue justo al regreso de esta gira cuando me encuentro con mi hermano y empezamos juntos a concretar su iniciativa y proyecto de crear un grupo de música tradicional colombiana de costas. Quisimos que tuviera un nombre de un instrumento de percusión y obviamente al ser mi hermano el dueño del proyecto, lo llamamos *La Tambora de Gilbert*. Queríamos interpretar sonidos nuevos del folclor, sin perder la esencia de la música tradicional, viendo la necesidad de hacer un formato más versátil con el fin de hacerlo más llamativo para las contrataciones a nivel nacional e internacional. Esta experiencia adquirida a lo largo de los años

en el acompañamiento de grupos de danza folclórica permitió que se abrieran otras puertas a nivel universitario, empezando con un proceso de acompañamiento a los semestres de la Licenciatura en Danzas y Teatro de la Universidad Antonio Nariño, como se denominaba en 1995.

Este nuevo formato nos permitió ser pioneros de la música de la costa Atlántica y costa Pacífica en la ciudad de Bogotá, particularmente en el sector de La Candelaria centro, siendo reconocidos en diferentes espacios como teatros, bares, casas de la cultura y restaurantes.

Así mismo se inicia un proceso de indagación y exploración para crear nuevas sonoridades, implementando ritmos latinos al folclor de las costas colombianas, más conocido como fusiones, dando origen al conocido Tropipop, que más adelante lo proyectaron grupos como *Mauricio y Palo de Agua*, *Alkilados* y *Bonka*, entre otros.

Cabe mencionar que estas fusiones se dieron a través de un proceso de hibridación transcultural, que nos permitió ser pioneros en la mezcla de géneros musicales tradicionales de la región caribe con otros ritmos del mundo como el pop, el funk, el rock, la salsa, la samba, entre otros. Al respecto, recuerdo principalmente en fusiones realizadas con *La Tambora de Gilbert*, la interpretación de canciones como *La Ruperta*, fusión de festejo peruano con currulao, la canción *White Horse*, fusión de ritmo de tambora con funk, y otras canciones con fusiones de cumbia con rock y champeta con reggae.

Esta propuesta musical, una década antes del año 2000, se hubiera considerado como música o género experimental. Para el momento, el grupo *La tambora de Gilbert* difundió este

género en los bares del barrio La Candelaria centro, y en conciertos de diferentes localidades de la ciudad.

Y cómo no recordar *El Caballito*, una de las canciones más escuchadas de Carlos Vives, uno de los pioneros del tropipop comercial. Esta canción, de la autoría del Maestro Gilbert Martínez, también surge de una fusión, pues su estribillo y ritmo original viene de una ronda infantil de origen momposino, que el maestro adapta a ritmo de *pinta pita* (ritmo samario) y tambora de río. Por su parte, Vives realiza su propia propuesta musical, realizando una fusión entre la versión del maestro Gilbert mezclándola con rock-pop y vallenato.

Es preciso mencionar que los primeros integrantes que tuvo *La Tambora de Gilbert* fueron Martín Bejarano, actor y músico, quien interpretaba la batería, el maestro Gildardo Morales, licenciado en educación artística quien hacía acompañamiento con el clarinete y voces, Gilbert Martínez a cargo de la ejecución de la gaita, el tambor alegre y voz principal, y Jimmy Alberto Barrios, licenciado en música, con quien siempre interpretábamos el bombo y tambor intercambiándolo de acuerdo al tema musical. Algunos integrantes han sido reemplazados temporalmente debido a sus diferentes ocupaciones, aunque los integrantes principales siempre han estado atentos a las propuestas y proyectos del grupo. Cabe resaltar que algunos de estos reemplazos los han realizado nuestros hijos: Ian Marao Martínez Brito, Juan Sebastián Martínez Gallego y Esteban Barrios Galeano.

Hay que mencionar, además, que *La Tambora de Gilbert* en su recorrido ha manejado un amplio repertorio entre covers y canciones inéditas. Las interpretaciones de los covers se realizaban con arreglos musicales propios del grupo, entre este repertorio se tiene *La Pollera Colora'*, *La Maestranza*, *La Caderona*, *Te Olvidé*, *Puya Loca*, etc. Entre los temas inéditos

tenemos *El Tornillo*, composición de mi abuelo Eliazar Bedoya, *Herencia*, *Canción de amor y paz*, *Ni a ti ni a mí*, y muchas más.

Cabe resaltar que dentro del repertorio surge la canción inédita *A Yeya*, la cual se creó tras la muerte de la Maestra Delia Zapata, que como ya se ha mencionado, era recordada como la abuela Yeya, quien murió a causa de contraer malaria durante su último viaje al continente africano (Costa de Marfil). La letra de esta canción recoge de manera muy especial el legado de la maestra en la danza, sus enseñanzas, sus ancestros, el tambor, y la música, entre otros.

*Bailando vive la tierra,
dándole la vuelta al sol.
Bailando sigues viviendo,
y la muerte no te venció.* (Martínez Sánchez, 2007)

Así mismo, la grabación del disco, el cual lleva el mismo nombre, se convierte en un homenaje no solo a su legado artístico, sino también a los lazos de afecto que desde niños se crearon por la cercanía entre la maestra y nuestra familia.

2.2.2 La Tambora de Gilbert y mi trayectoria en el acompañamiento a grupos institucionales de danza

Referirme ahora a mi experiencia en el acompañamiento musical a diferentes grupos institucionales de carácter privado y distrital, me permite resaltar el gran aporte de estas participaciones en mi formación como músico. Puesto que ser músico de un grupo de danza o teatro implica otros elementos interdisciplinarios que te hacen un músico diferente al que no ha tenido esta experiencia, bien lo refiere el maestro Gilberto Martínez cuando dice en la entrevista para esta historia de vida:

El músico de un grupo de danzas no solo es músico, es bailarín, es actor, pues tiene que pensar en los tiempos y marcaciones planteadas en un montaje coreográfico, teatral o interdisciplinar. Incluso, a veces terminas siendo actor, bailarín, y parte de la escenografía. (Martínez Sánchez, 2021)

Por lo anterior, es así como junto con la agrupación *La Tambora de Gilbert*, empezamos a ser reconocidos por diferentes grupos institucionales de danza, y por lo mismo invitados a hacer parte de sus eventos y espectáculos artísticos.

Dicho reconocimiento viene fortaleciéndose desde mi paso por Benposta, Benkos y las danzas de Delia. Sin embargo, este reconocimiento toma mayor fuerza a partir de la experiencia adquirida desde hace más de 20 años en la Licenciatura en Danzas y Teatro de la Universidad Antonio Nariño. Es importante mencionar que las maestras Delia Zapata y Rosario Montaña, quienes ya conocían nuestro trabajo en las danzas de Delia, respaldaron nuestra participación en las muestras de final de semestre de los estudiantes que cursaban las asignaturas de danza de la costa atlántica, danza de la costa pacífica y carnaval.

Esta experiencia, la recuerda mi hermano Gilbert Martínez, cuando en su entrevista para esta historia de vida, refiere:

La tambora se consolida con el transcurrir del tiempo, expandiendo nuestra participación a otros grupos de danza externos de la Universidad Antonio Nariño. Primero invitados y contratados por los mismos estudiantes de la licenciatura para acompañar los montajes artísticos de los colegios donde trabajaban y, más adelante, contratados por los departamentos de bienestar universitario, para acompañar los grupos de danza de

diferentes instituciones de educación superior de la ciudad como: la Universidad Distrital - ASAB, Universidad Piloto de Colombia, Universidad de los Andes, Universidad Javeriana y la misma Universidad Antonio Nariño, entre otras. (Martínez Sánchez, 2021)

Así mismo, he tenido la oportunidad de participar en el acompañamiento musical de montajes artísticos, en su mayoría de danza o interdisciplinarios, a nivel empresarial. Entre ellos, los que más recuerdo son los desarrollados con la Fundación Comunicar con quienes desde hace 30 años tenemos contacto para hacer parte de sus procesos artísticos para niños y jóvenes. De igual forma, junto con el grupo *La Tambora de Gilbert* hemos acompañado al *grupo de danzas del Instituto Geográfico Agustín Codazzi*, desde hace 10 años aproximadamente.

Es importante mencionar que el proceso desarrollado desde niños junto con mi hermano Gilbert Martínez y mi padre Gilberto Martínez, en el grupo de danzas de la maestra Delia Zapata, nos permitió, años más tarde, dar continuidad con algunos bailarines de la gran escuela de Yeya, y conformar nuevos grupos de danza manteniendo el repertorio de coreografías de la maestra. Entre estas agrupaciones a las cuales continuamos acompañando musicalmente en sus montajes artísticos está el *Grupo Bayari* desde el año 2013, bajo la dirección del maestro Fernando Páez, con quien también llevamos a cabo una gira por Sudamérica en el año 2014, representando a Colombia en diferentes festivales de danza, entre ellos el que más recuerdo es el Festival *de Danzas del Mundo en Arequipa* (Perú), donde realizamos un largo y agotador desfile por toda la ciudad. Años más tarde, esta misma agrupación de danza cambio de razón social y fue en el año 2018 que se constituye como *Fundación Esculturas Vivas* bajo la dirección del maestro Fernando Páez y su hermana Maribel Páez, entre los dos y con el apoyo y participación de varios ex bailarines y músicos de la maestra Delia, incluso de diferentes generaciones, han logrado

conservar y difundir no solo el repertorio danzario a nivel nacional e internacional, sino que además, han incluido dentro de los proyectos de la fundación líneas de formación e investigación.

En lo que respecta a los diferentes proyectos de la Fundación, puedo mencionar que en cada uno de ellos he tenido participación de alguna manera. En el primero de ellos, y del cual hice parte durante dos años antes de la pandemia o cuarentena por el Covid-19, venía desarrollando talleres dirigidos a niños, jóvenes y adultos sobre iniciación a la percusión, interpretación de instrumentos y ritmos de la costa atlántica y costa pacífica colombiana. Por otro lado, en lo que respecta al proyecto de investigación durante el año 2019, iniciamos un proceso de semillero investigativo a partir de las tradiciones populares colombianas, en este grupo participamos diferentes bailarines, músicos, gestores culturales y maestros investigadores y conocedores de la tradición popular. Realizamos algunos trabajos de campo en los principales carnavales del país, como el carnaval de Barranquilla, el carnaval del diablo en Río Sucio, Caldas, el carnaval de negros y blancos en Pasto, Nariño y el carnaval del fuego en Tumaco. Durante estas experiencias pude conocer más de cerca la riqueza musical de cada uno de estos carnavales y cómo la presencia ancestral y triétnica se hace evidente en sus diferentes manifestaciones, desde la danza y la música particularmente.

2.2.3 De La Tambora de Gilbert a Zona de Tambora en Gaira Music

Para el año 2000 mi hermano recibió una llamada de Carlos Vives —un gran amigo nuestro—, él le propuso una oferta de trabajo para el grupo, que consistía en tocar todos los fines de semana en el famoso restaurante Gaira de los hermanos Vives. Este restaurante se inicia en la casa de la mamá de los Vives, la señora Araceli, ubicado al norte de la Ciudad Bogotá, en el

barrio Chicó. El grupo acepta y empieza otra etapa de conocimiento musical puesto que en este restaurante no solo hacíamos música folclórica, sino también música fusión, pues en este espacio, por el tipo de personas que asistían al bar, era importante tener repertorio. Esto nos llevó a crear un grupo más grande, ya que solo estaba conformado por cuatro integrantes, por lo tanto, se aumentaron cuatro músicos, quedando de ocho, y con Guillermo Vives cantando. Así nació el nuevo grupo *Zona de Tambora*, teniendo tanto éxito que los fines de semana las personas que asistían no podían entrar todas al bar. Empezamos a trabajar a partir de los miércoles, ya que esto nos ayudaba con el crecimiento del grupo y económicamente nos beneficiaba de tal modo que nos permitía invertir en nuevos instrumentos y en un fondo común para la grabación del disco. En ese momento se convirtió en uno de los sitios más selectos para disfrutar de música colombiana de costas en vivo. Durante este tiempo también llevamos a cabo otras grabaciones, por una parte, grabamos con el grupo del maestro Gilberto Martínez, *Benkos*, y por otro lado con *Zona de Tambora*, logrando así mis primeras participaciones en producciones discográficas, de formato independiente.

2.2.4 Otras agrupaciones

En consecuencia, al proceso desarrollado junto a mi padre y a mi hermano en las agrupaciones mencionadas anteriormente, también cabe decir que las diferentes producciones discográficas me abrieron oportunidades laborales y artísticas, puesto que se convirtieron en soportes importantes para la trayectoria musical no solo del grupo *La Tambora de Gilbert*, sino de cada uno de sus integrantes. Particularmente a mí me brindaron la posibilidad de nutrir mi hoja de vida como músico, y trabajar con diferentes agrupaciones a nivel local como *Aterciopelados*, *Chimbilá*, *La Región*, *Son de la ocho*, *La Tómbola*, *La Sonera*, entre otros.

Durante mi paso por estas agrupaciones cabe mencionar que, aunque fueron participaciones de *producciones o sencillos musicales*, posibilitaron visibilizar a nivel comercial mi trabajo en la industria musical colombiana.

3. Mi saber musical y la enseñanza

Ahora bien, mi trayectoria y formación como músico, no solo me permitió forjar mi camino como artista, sino que también me permitió explorar un campo en el cual nunca pensé incursionar. Sin embargo, la vida me permitió iniciar una maravillosa experiencia a través de la enseñanza. Desde muy joven siempre he considerado la docencia como una profesión de gran respeto y admiración. Pienso que no todos los seres humanos nacen para ser maestros, esta labor implica cualidades y habilidades especiales, los maestros son seres sensibles, creativos y cargados de una gran sabiduría. Cabe aclarar que esta sabiduría no es sólo entendida como el dominio de gran cantidad de conocimientos, sino comprendida desde la sabiduría aristotélica como aquella virtud intelectual que permite conocer los principios y las causas de las cosas que deben ser útiles para el hombre, y en efecto el ser maestro implica apropiarse de fundamentos teóricos y prácticos que no solo permitan desarrollar aprendizajes desde el *saber hacer*, sino que nos permitan reconocer lo útil que puede ser para los demás, lo que sabemos y enseñamos, bien sea interpretar un instrumento, cantar, bailar, escribir, leer, etc.

Por consiguiente, valoro y agradezco cada una de las enseñanzas de los grandes maestros que hicieron parte de mi formación, pues aunque en su momento ellos no eran *licenciados*, ni *músicos de academia*, su sabiduría estaba en su bagaje artístico y cultural construido desde sus territorios y de tradición generacional, ellos implementaron diferentes formas de enseñar, algunos más curiosos, creativos, y sensibles que otros, incluso algunos con mayor dominio musical, pero con poca *inspiración* para enseñar. También pienso que muchas de sus formas de enseñar pueden ser incluso más sencillas, en comparación con la estructura que exige la academia a la hora de aprender a interpretar un instrumento o hacer música desde la gramática musical.

En consecuencia, en cada momento de aprendizaje no solo apropié conocimientos musicales, sino que también quedaron en mi memoria situaciones particulares que aportaron de manera significativa a mi vida cuando me enfrenté por primera vez a la labor docente. Por ello, resalto cada enseñanza y cada experiencia que tanto maestros como agrupaciones artísticas me han brindado para el desarrollo de mis prácticas pedagógicas en torno a la formación musical con diferentes poblaciones. Algunos de estos aportes se han visto reflejados en mi praxis desde lo metodológico, particularmente.

Es por ello que a continuación realizaré una breve descripción de mis experiencias pedagógicas como profesor de música, y cómo empecé a articular *mi saber con la enseñanza*, desde bases o referentes metodológicos netamente empíricos.

3.1 Mis primeras experiencias docentes a través de la música

Para empezar, hablaré sobre mis experiencias pedagógicas en instituciones de educación formal y no formal dirigida a población infantil.

3.1.1 Una experiencia entre juegos, rondas y vallenato

En lo referente a mi primera experiencia como profesor de música, puedo recordar con gran alegría que se dio gracias a mi amigo y músico clarinetista Gildardo Morales (compañero desde Benposta y ahora integrante de *La Tambora de Gilbert*). Él era profesor en el *Jardín Infantil Cartagena de Indias*, llevaba alrededor de cuatro años enseñando música a los niños de esta institución, pero debido a una nueva y mejor oferta laboral se vio obligado a desistir de su cargo en este jardín. De modo que me propuso que aprovechara esa oportunidad laboral para iniciar otra etapa de mi vida en la música. Además, era como volver a mi casa de niño, recuerdo

que allí cursé mi preescolar con la *profe* Myriam Valderrama, en ese momento no era un jardín tan grande y bonito como lo es actualmente, pero era un lugar lleno de colores y alegría.

Cabe mencionar también que, en el Jardín Infantil Cartagena de Indias, no solo me recordaban como un exalumno sino como integrante de *La Tambora de Gilbert*, debido a que su proyecto académico actual estaba enfocado en las danzas y músicas colombianas, de alguna manera el formato de conciertos didácticos de nuestra agrupación se convertía en un recurso que fortalecía su propuesta curricular, y por ello participamos en varios de sus eventos institucionales. Por lo tanto, el tiempo y la cercanía con el jardín, propició una amistad de varios años entre mi padre, mi hermano, mi amigo Gildardo y yo, con las hermanas Valderrama, quienes aparte de ser actualmente las directivas del Jardín, eran conocedoras y amantes del folclor colombiano. Otra razón por la cual esta experiencia fue realmente significativa para mí está relacionada con mi hijo, pues desde sus tres años ingresó a este maravilloso jardín, lo cual me permitía conocer más de cerca el proceso musical que el profesor Gildardo venía desarrollando con los niños en el aula y en el proceso de formación con el grupo institucional de vallenato, llamado *Los Guacharaqueritos de Colombia*.

Debo reconocer que no fue fácil, era la primera vez que me enfrentaba a un grupo de niños y niñas muy pequeños, ellos tenían entre 3 y 5 años de edad. Recuerdo que cuando llegaba al salón de clase todos corrían, saltaban, jugaban y gritaban al mismo tiempo, en algún momento llegué a pensar que no iba a ser capaz de controlarlos o por lo menos de lograr su atención. De modo que, cada vez fui adaptando algunas estrategias para ir captando su interés, lo cual me hizo ver la importancia de planear y organizar mi clase previamente, algo que desconocía y que me costó bastante trabajo entender.

Recuerdo que una de esas primeras estrategias a las cuales recurrí para lograr la atención de los niños de los diferentes grados de preescolar, fue la implementación de rondas y canciones infantiles, entre ellas las que más recuerdo son: *Mi compadre carpintero*, *La pájara pinta* y *Trapichito*. Además, el uso de instrumentos musicales se convirtió en un atractivo para captar la atención de los pequeños. Cómo olvidar mi imagen representando al *compadre carpintero* y cada una de las acciones mencionadas en la ronda, en ese momento recordaba a mi padre cuando me enseñaba en la Fundación Vivencias, o cuando les contaba a los niños el proceso de fabricación de la panela a través de la ronda *El Trapichito*. Recuerdo también que esta clase a todos les lleve una panelita de sabores para que se sintieran más motivados pero lo más importante era que relacionaran mi narración y la ronda con el dulce que comían. Todos los niños se mostraron muy atentos y entretenidos. Así sucedía también cuando jugaban al ritmo de los sonidos que yo realizaba con el tambor, ellos usaban sus palmas, zapateaban, golpeaban la mesa, todos tratando de repetir el juego de golpes que escuchaban.

Por lo anterior, pienso que *el juego* fue una estrategia didáctica determinante y apropiada para lograr con los niños un proceso de enseñanza y aprendizaje en el campo artístico de la música, de una forma divertida y significativa. Como bien lo plantea Huizinga (1995), si entendemos el juego como una actividad libre, asumiendo que quien juega lo hace porque encuentra gusto en ello, y así también, porque lo puede abandonar en cualquier momento. Es por ello que permitía que los niños aprendieran jugando sin asumir el juego como una tarea, o una necesidad, o un deber, sino como una oportunidad para explorar y comprender el mundo sonoro que los rodea.

En relación al proceso de iniciación musical como objetivo de la educación artística musical en preescolar (M.E.N., 2000) consideraba importante acercar a los niños al lenguaje musical desde las diferentes sonoridades de su entorno, que no solo les permitiera imaginar, sino explorar el origen y el proceso de producción de sonidos de su cuerpo, de la naturaleza, de los demás, de instrumentos y materiales, además de identificar elementos constitutivos del mundo sonoro y de la música, en los sonidos de su cuerpo (ritmo del corazón, etc.), en la música que origina, en los sonidos de la naturaleza, en los sonidos y la música que escucha en su entorno social. De igual forma, a través del uso de elementos comunes como los lápices y las mesas, realizaba ejercicios que les permitieran aprender a manejar el pulso, el acento musical y elementos rítmicos, dinámicos y melódicos en juegos de audición y de ejecución vocal, corporal e instrumental

El proceso desarrollado con los niños en el programa curricular de cada grado difería del proceso que llevaba a cabo con los niños que conformaban el grupo institucional de vallenato, como ya lo había mencionado, llamado *Los Guacharaqueritos de Colombia*. A este grupo pertenecían los estudiantes que se destacaban por su habilidad rítmica e interpretativa en alguno de los instrumentos del formato vallenato tradicional e instrumentos de percusión de la costa atlántica, es decir, niños que lograban una mejor apropiación de las bases rítmicas en la interpretación de la tambora, la caja vallenata, el tambor alegre, la guacharaca, las maracas o el acordeón.

En el momento que asumo la dirección musical del grupo institucional, encuentro un proceso muy interesante y de bastante trabajo, en esta agrupación los niños del grado transición o último grado del preescolar, que ya venían en el proceso de uno o dos años atrás en formación y

proyección, se convertían en un grupo base que ayudaba a direccionar interpretativamente a los nuevos integrantes del grupo vallenato infantil.

Durante el proceso de formación a mi cargo se logró fortalecer la interpretación de porros, vallenatos, paseos y cumbias acompañados de instrumentos como la tambora, la gaita, la guacharaca, las maracas, la caja vallenata, el acordeón, las claves, el llamador y el alegre. Cabe mencionar, que este proyecto no inició como un conjunto vallenato, este fue un sueño de la rectora, la licenciada Myriam Valderrama Alcalá, quien empezó a construir su proyecto a pesar de ser poco conocedora en el campo interpretativo de la música, pero amante fiel del folclor vallenato, particularmente, ella quiso iniciar con sus niños un acercamiento interpretativo a cada instrumento, y con el tiempo logró hacer un ensamble, posiblemente ante los ojos académicos y de maestros músicos no era el más perfecto, pero para ella fue un resultado mágico.

Ese gran sueño, con el tiempo y el aporte de otros maestros que pasamos por el Jardín Cartagena de Indias, logró ser reconocido a nivel local y distrital, llegando a realizar presentaciones en la casa presidencial en el año 2001. También por invitación del expresidente de Colombia, el Dr. Alfonso López Michelsen, el grupo fue invitado de honor dos veces en el festival vallenato, y tuvieron la oportunidad de realizar un mano a mano con Carlos Vives, quien compartió con los niños su versión de *La gota fría* en la Biblioteca Pública Consuelo Araujo Noguera en Valledupar.

Durante el proceso de formación a mi cargo, también cantaron junto a Jorge Celedón *Ay Hombe* y con Totó la Momposina alguno de sus temas más representativos. Así mismo, realizamos conciertos pedagógicos en colegios, bibliotecas, en el Teatro Colón invitados por la Dra. Aracely Morales, y también por el Dr. Antanas Mockus durante su alcaldía.

Esta experiencia no solo fue el inicio de mi camino en la docencia, sino que se convirtió en una *escuela*, me permitió enfrentar mis debilidades, mis miedos y asumir retos que no pensé poder sacar adelante. De igual forma, me enseñó a investigar, indagar y documentarme sobre fundamentos pedagógicos importantes en la planeación de las clases, el desarrollo de los procesos creativos y de formación musical en este ciclo escolar. De igual forma, vi la necesidad de profundizar sobre la importancia de acercar a los niños desde temprana edad a las tradiciones populares de nuestro país. Pues realmente, desde un comienzo me enfoqué en saber cómo podía transmitir a los niños de una forma no tan académica, sino de una manera más pedagógica y lúdica, y esto me permitió reconocer que como maestro de música tengo en mis manos herramientas valiosas para fomentar y exaltar el folclor colombiano de una manera alegre, vivencial y divertida.

A modo de conclusión, considero que cuando desde el preescolar la música es una parte integral de la experiencia diaria de los estudiantes, cuando los niños y niñas se acostumbran a cantar, a jugar con el ritmo de retahílas, rimas y demás, a explorar el sonido del entorno, a experimentar ritmos, a bailar, a componer, a interpretar instrumentos musicales, a improvisar, a escuchar sus géneros preferidos en la radio, su experiencia personal y social adquiere una calidad cada vez mayor. Así mismo, la actividad musical compartida promueve entre los estudiantes satisfacciones afectivas e intelectuales y el deseo de superación, sin dejar de un lado la posibilidad de abordar la grafía musical entre los más pequeños. Jugando y en cercana unión con su proyección expresiva rítmica, se logra que aprendan con gusto y sin mayor esfuerzo.

3.1.2 El taller como herramienta pedagógica

Dando continuidad a mis primeras experiencias pedagógicas, quiero referirme ahora a mi proceso como tallerista en la *Corporación Artística Polifahuma*, la cual tiene un reconocimiento a nivel cultural desde hace más de veinte años en la localidad de Kennedy. Su propósito es trabajar por la conservación de las tradiciones populares, el arte y la cultura con las comunidades de diferentes regiones del país.

En el año 2005, cuando empiezo hacer parte de la *Corporación Artística Polifahuma*, allí se desarrollaban talleres de formación artística en danza folclórica, danza contemporánea, música tradicional colombiana, teatro y artes plásticas. Y gracias a mis amigos de Benposta, me refiero de manera especial al maestro Mario Cutiva, y a mi amigo y maestro Gildardo Morales, que inicio una nueva experiencia como profesor, pero en esta ocasión con una población más amplia con respecto a mi primera experiencia docente en el jardín infantil. En la corporación dirigí los talleres de percusión folclórica de las costas colombianas a niños, jóvenes y adultos, en dos niveles, básico y avanzado. Esto implicaba desarrollar un proceso basado en la metodología de *taller* en el nivel básico y de fundamentación en el nivel avanzado. Pues así lo tenían organizado en la corporación.

Al respecto de la metodología desarrollada a través del *taller*, debo reconocer que al principio no estaba muy familiarizado con el concepto. Sin embargo, con el tiempo pude darme cuenta que es una estrategia didáctica que se podía desarrollar con los diferentes grupos a mi cargo, solo debía direccionar cada *taller* hacia el objetivo creativo o formativo, según lo exigía el grupo y el nivel. Además, era importante tener claro en la formulación del taller lo que se iba a

desarrollar para que el aprendizaje esperado se pudiera lograr con mayor facilidad, a pesar de la dificultad o facilidad de los contenidos.

Pienso que el taller, como estrategia metodológica implementada en la corporación, me permitía desarrollar procesos estableciendo una relación directa entre la teoría y la práctica, entre el conocimiento y el trabajo, y entre la educación y la vida, como bien lo pude llevar a cabo en varias clases, en donde la explicación teórica estaba directamente relacionada con la ejecución o interpretación de los diferentes instrumentos musicales trabajados. Además, esta estrategia permitía mantener el interés y atención de los participantes puesto que no solo eran receptores de información, sino que dicha información la podían llevar a la acción de manera inmediata.

Al respecto Ander-Egg (1999) también afirma que el taller como estrategia didáctica es: una forma de aprender y enseñar a través del trabajo en grupo, “es un aprender haciendo en grupo... así como también es un ámbito de reflexión y de acción en el que se pretende superar la separación que existe entre la teoría y la práctica”. (p.11)

Cada *taller* tenía su propio objetivo e intencionalidad, además como tallerista no solo transfería conocimientos, sino que ayudaba al estudiante en su trabajo de *aprender a aprender* por medio de actividades previamente diseñadas, articuladas y sistematizadas hacia la realización de un propósito particular.

Era evidente que el principal objetivo de cada *taller* que ofrecía la corporación consistía en *aprender haciendo*, interactuando con los otros por medio de un trabajo cooperativo. Pues solo estableciendo una relación entre los elementos teóricos y prácticos se enriquece y constituye *el taller* (Maya, 2001. p. 11). Por ello, considero que esta estrategia también permite comprender

y asumir la educación de otra forma, dejando a un lado la idea de concebir al estudiante como un ser mecánico, y por ende pasivo, en su formación, limitando su aprendizaje. Por el contrario, posibilita que el participante pueda dar solución a los problemas que presente, problemas relacionados con habilidades, conocimientos y capacidades que se buscaban adquirir para obtener un buen desempeño dentro de la interpretación de cada instrumento.

Por otro lado, en el año 2010 tuve la oportunidad de trabajar junto con mi hermano Gilbert en un proyecto de la localidad La Candelaria con el cabildo indígena. Estos talleres se desarrollaron con población desplazada por el conflicto armado: jóvenes con distintos problemas emocionales y familiares. Esta fue otra experiencia de mucho aprendizaje en medio de mi quehacer como formador, pues los jóvenes asistentes al taller de percusión que yo dirigía demostraron comportamientos un poco difíciles y en algunos se presentaron actitudes apáticas o desinteresadas. Sin embargo, había unos pocos que sí manifestaron gusto por interpretar los instrumentos, la ansiedad de aprender los golpes propios de cada ritmo en el tambor o en la tambora. Algunos proponían hacer música urbana usando los tambores, otros manifestaban interés por el canto, cada uno tenía un estilo muy particular.

Debo mencionar que este proceso fue muy corto, realmente fue un taller de seis sesiones, para el cual me propuse diseñar actividades teórico-prácticas que tuvieran en cuenta los gustos e intereses de los participantes, sin dejar de lado el objetivo del taller de percusión de la costa atlántica.

A través de cada actividad propuesta, como ejercicios de improvisación, retos entre los participantes con los patrones rítmicos de cada instrumento, retos de *freestyle* libre, fueron a través de los cuales no solo logré cautivar a los que inicialmente se mostraron poco interesados,

sino que entre todos logramos construir un ensamble en el que cada uno pudo demostrar sus habilidades musicales en la interpretación de los diferentes instrumentos trabajados en el taller, como los tambores, la tambora, las maracas, la gaita y la voz. Incluso algunos improvisaron rimas con su *flow* rapero usando como base los ritmos tradicionales aprendidos como la cumbia, el porro y la champeta.

3.1.3 La exploración musical y la transversalidad en los Proyectos de Formación Artística

Teniendo en cuenta mis primeras experiencias como profesor de música, puedo decir que las prácticas artísticas educativas no formales han adquirido bastante fuerza en Bogotá en los últimos años. Las Escuelas de Formación Artística Local se han hecho cargo de formar a sus comunidades para asumir la oferta y demanda en el campo artístico y cultural de la ciudad. He tenido la oportunidad de participar en los procesos desarrollados en el marco de tres Escuelas de Formación Artística en diferentes localidades de la capital. La primera de ellas en la Localidad Antonio Nariño en el año 2008, luego en La Escuela de Formación Artística de Puente Aranda (EFAPA) en el año 2010, y por último en el año 2017 en la Proyecto Módulos de Formación Artística de Engativá, todos ellos de educación no formal, dirigidos a diferentes poblaciones, niños, jóvenes, adultos y adultos mayores. El plan de estudios de las *Escuelas* se basa en las disciplinas artísticas tradicionales: música, danza, teatro, artes plásticas y literatura, pero en el proceso formativo siempre se van generando algunos cambios en la implementación: se han incluido músicas urbanas (hip hop y rap), danza contemporánea, medios audiovisuales (fotografía y video), así como seminarios de gestión cultural y foros de educación artística.

En particular, durante estos procesos he desarrollado talleres de música tradicional dirigidos a la población infantil y juvenil, en su mayoría niños sin formación musical previa y

jóvenes con intereses musicales bastante modernos, pero también con mínimos conocimientos musicales. Sin embargo, todos y cada uno de ellos siempre se muestran muy dispuestos y expectantes frente a la propuesta que se empieza a desarrollar a través del lenguaje musical y la interpretación de instrumentos musicales.

Vale la pena mencionar que estos procesos o prácticas en las Escuelas de Formación se desarrollan desde dos posturas: la primera asumiendo la *educación a través de las artes*: en donde diferentes lenguajes artísticos como la música, las artes escénicas, las artes visuales y otras, se usan para procesos formativos que no están directamente relacionados con la apreciación, el goce o aprendizaje de una disciplina artística. Por ejemplo, en el proyecto de la localidad de Engativá, cuando a través de todos los lenguajes artísticos se buscaba direccionar el trabajo creativo y formativo hacia un pretexto o tema relacionado con el entorno de los habitantes de la localidad (historia, ecosistemas, problemáticas sociales, etc.). De igual forma sucedió en La Escuela de Formación de la localidad Antonio Nariño cuando se buscó, a través de la creación literaria, fomentar valores para la buena convivencia. En esta oportunidad desarrollé un trabajo muy interesante a través de la composición musical, los jóvenes de la localidad escribían sus propias canciones o versos con mensaje alusivos a la sana convivencia, los cuales íbamos adaptando a los ritmos de música tradicional trabajados durante el proceso.

En consecuencia, creo que esta postura también propiciaba un trabajo colectivo desde la transversalidad, partiendo de un pretexto integrador y contextualizado, que promovía el conocimiento y el aporte desde cada lenguaje artístico a través de la asimilación interdisciplinar y la actitud creativa.

Ahora hablaré de la segunda postura desde la cual se abordaba el proceso en las Escuelas de Formación, y este se refiere a la *educación en las artes*: aquí los participantes, niños, jóvenes y adultos, llevan a cabo un proceso de aprendizaje sistemático de una disciplina artística. Es el caso de talleres netamente artísticos, como danza, coro, teatro, literatura, grafiti o fotografía, o de las clases de exploración musical y artes visuales en la Escuela de Formación de Puente Aranda. En esta línea, el aporte de la educación en las artes se vincula directamente con la formación artística de las personas, fortaleciendo el desarrollo de habilidades y experiencias artísticas y culturales.

Para ilustrar mejor el proceso de formación artística que desarrollé a través de la clase de exploración musical dirigida a niños entre los 6 y 10 años de la localidad de Puente Aranda, puedo referir que el acercamiento al lenguaje musical tiene el potencial de incrementar en los niños su sensibilidad hacia el mundo, hacia las personas que los rodean y hacia las propias emociones, permitiendo a su vez el desarrollo de la creatividad y la capacidad expresiva.

Además, es importante reconocer que el proceso de exploración musical se da desde que el niño nace, cuando reconoce los sonidos de su entorno, las voces de sus padres y los sonidos que él mismo puede producir. Por esto, el proceso desarrollado en el marco de la EFAPA, me permitió evocar la frase *la música es un lenguaje, su materia prima es el sonido*, pues es justamente a través del sonido que el niño o la niña empiezan a descubrir todas las posibilidades sonora musicales, naturales (de la naturaleza, de su cuerpo, etc.) o producidas (por su cuerpo, por objetos comunes o por un instrumento musical), y de allí surgieron ensambles sonoros que no tenían un propósito armónico ni gramatical, por el contrario, la intención creativa se centraba en

la búsqueda de sonoridades que se fueron articulando y luego cada uno se fue reconociendo en la producción grupal.

Pues justamente, una de las razones de mayor satisfacción son los resultados vistos durante el proceso y otros llevados a la puesta en escena, en donde se evidencia no solo la transversalidad sino la formación integral que reciben los niños explorando diferentes lenguajes artísticos como se realizó en el proyecto Módulos de Formación Artística de Engativá, en donde se partió de un proceso particular desde cada taller artístico y luego se consolidó en un trabajo de creación colectiva, del cual no solo aprendían los niños y jóvenes participantes sino también los maestros.

3.2 Fortaleciendo mi saber pedagógico-musical en mi experiencia docente con grupos artísticos universitarios

Ahora, para culminar el tercer capítulo, mencionaré algunas experiencias pedagógicas desarrolladas en los procesos de formación musical en el campo universitario, promovidos desde las áreas de cultura de los departamentos de Bienestar Universitario de dos instituciones de educación superior de la ciudad de Bogotá: la Universidad Libre y la Universidad Nacional de Colombia.

3.2.1 Del folclor a los ritmos latinos, en la Universidad Libre

Para iniciar es importante mencionar que los ritmos latinos en el ámbito universitario han adquirido un auge considerable, fomentando así la creación de grupos institucionales que promueven la interpretación de diferentes géneros, que van más allá de la práctica interpretativa de los ritmos más conocidos del folclor de cada región. Es por ello, que los ritmos latinos como

la salsa, la bachata, el merengue, la bomba, entre otros, han empezado a direccionar procesos de formación musical en las universidades llegando a crear un escenario social en el que utilizamos músicas adquiridas de otras culturas.

Mi experiencia en la Universidad Libre me permitió inicialmente apoyar el proceso de formación en percusión latina y de manera paralela el apoyo interpretativo de las *congas*, *los bongos* y *el timbal* durante los conciertos del grupo de salsa en eventos institucionales. Cabe mencionar que este grupo institucional estaba bajo la dirección del maestro Cesar Saray, quien también se encargaba de la formación interpretativa de los instrumentos de cuerda, viento y piano.

Esta experiencia me exigió estudiar y recordar la interpretación de ritmos antillanos como: el son cubano, la salsa, la plena, la timba cubana y otros ritmos tropicales. Lo cual se convirtió en una oportunidad para fortalecer no solo mi conocimiento musical sino también mi desempeño pedagógico, pues empezaba a incursionar en ritmos musicales que, aunque *los sabía interpretar* con los instrumentos de percusión, era la primera vez que *iba a enseñar* cómo interpretarlos. Por lo tanto, recurrí a dos estrategias, una de ellas la enseñanza desde la gramática musical y la otra desde las *onomatopeyas*, como ya era costumbre en mi quehacer pedagógico, pues esta metodología se había convertido en una extensión del método o forma implementada por los maestros de mi niñez y juventud.

Debo mencionar que la metodología de enseñanza a través de la gramática se les dificultaba mucho a los estudiantes que tenían poco conocimiento de lectura musical, por lo tanto, con ellos usaban el método de las *onomatopeyas* para la interpretación de las bases

rítmicas en el timbal, los bongos y las congas. Aquellos que tenían conocimientos de gramática podían realizar la lectura de las partituras propias de cada tema musical.

Así mismo, considero que mi participación en este proceso de formación me permitió no solo aportar al grupo conocimientos sobre cómo interpretar los ritmos latinos desde la percusión, sino también conocer el formato de orquesta, el cual difiere bastante del formato de folclor. Esta particularidad me impuso retos importantes, incluso en la forma de enseñar, puesto que es diferente explicarle a niños y jóvenes en el ámbito escolar o extraescolar, que enseñarles a jóvenes universitarios, pues los segundos, en su mayoría hacen parte de los grupos institucionales porque consideran que tienen habilidades o conocimientos ya adquiridos, lo que facilita el proceso de ensamble en los grupos musicales del ámbito universitario.

En lo que respecta al ensamble musical que llevé a cabo con los estudiantes que hacían parte de este grupo institucional, recuerdo que realizamos varios covers de orquestas de salsa conocidas comercialmente como *El Grupo Niche*, *El Gran Combo*, *Richie Ray & Bobby Cruz*, *Rubén Blades* y *Celia Cruz*, entre otros. Por otro lado, los arreglos musicales era un trabajo de construcción colectiva, todos los estudiantes podían aportar, sin embargo, la dirección de las *armonías* estaba a cargo del maestro Cesar Saray y los arreglos percutivos a mi cargo. Llegamos a realizar arreglos musicales de temas como *Gangan y Gangón* de Richie Ray & Bobby Cruz, *Pedro navaja y amor y control* de Rubén Blades, *mosaico Fruko* de Fruko y sus Tesos, *Lluvia con nieve* de Efraín Rivera Castillo, entre otras.

3.2.2 Formación e investigación con el grupo institucional de chirimía y conjunto de

marimba

Para abordar este apartado, quiero iniciar por hacer de manera explícita un especial agradecimiento a mis amigos y compañeros músicos Gildardo Morales y Cesar Saray, quienes siempre han mostrado un gesto de confianza en mí y en mi trabajo. Gracias a ellos logré iniciar y consolidar procesos artísticos en diferentes instituciones en el ámbito educativo y cultural. Pues fueron ellos quienes dieron cabida a mi participación en procesos formativos que cada uno venía desarrollando en escenarios educativos diferentes. En esta ocasión me refiero a los aportes que los dos maestros realizaron en el proceso de fortalecimiento técnico e interpretativo del grupo de chirimía y conjunto de marimba en la Universidad Nacional de Colombia.

Debo compartir la gran alegría que me provocó la oportunidad de trabajar en la *Nacho*, como es conocida una de las más importantes universidades del país, además del grado de responsabilidad que esta oportunidad me exigía, pues de manera sincera, manifiesto que, al no contar con un título profesional, lo veía como algo inalcanzable. Pero fue así, empecé en el año 2018 a dirigir el grupo artístico institucional (GAI) de chirimía y conjunto de marimba de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá (UNAL).

Para comprender mejor mi ingreso a la UNAL, debo mencionar que fue gracias a mi experiencia no solo referida en mi hoja de vida, sino por el acompañamiento ocasional al proceso desarrollado con los maestros predecesores en mi cargo, lo cual me permitió conocer más de cerca la propuesta del grupo institucional a nivel formativo y artístico.

Debo reconocer que iniciar no fue un proceso fácil. Fue un verdadero desafío, tenía un reto bastante grande por delante, el grupo de chirimía tenía un fuerte reconocimiento a nivel institucional y distrital. Los formatos de música tradicional del Pacífico sur y norte estaban bastante fortalecidos, lo cual me brindaba la oportunidad de continuar enriqueciendo este proceso y difundiendo el trabajo de calidad que me propuse mantener y potenciar.

Con respecto al proceso de inducción recuerdo que, al asistir a la primera reunión de docentes con las directivas del área de cultura, de bienestar universitario, me sentí muy asustado. Recuerdo que en primera instancia cada profesor se presentó, por fortuna varios de mis compañeros docentes se habían presentado antes que yo, y esto me permitió tener un panorama del equipo de trabajo y sus perfiles profesionales, pero me sentía inseguro por no tener título profesional. Sin embargo, sabía que mi experiencia respalda mi cargo en esta institución. En esa ocasión, también participé en la elaboración del plan de trabajo, otros compañeros en la organización de horarios y luego cada uno expuso sus expectativas para el semestre en curso.

Esa inseguridad que sentí antes de presentarme generó en mí un reto más, y me propuse empezar a estudiar. Sin embargo, en ese momento no contaba con las condiciones económicas para iniciar, pero sí se convirtió en una meta por alcanzar a mediano plazo.

Retomando el proceso que inicié con el grupo artístico institucional (GAI) de chirimía y conjunto de marimba, recuerdo que, en mi primer encuentro con los integrantes, estaba muy ansioso, llegué al salón de clase muy puntual, y poco a poco fueron llegando 16 jóvenes. Inicié con mi presentación y luego cada uno se presentó, pude darme cuenta que los estudiantes reconocían de manera especial mi trayectoria en la música. Ellos manifestaron que conocían o

habían escuchado la música de algunas de las agrupaciones donde yo había participado o que aun conformaba.

En relación con el grupo de estudiantes, pude sentir una conexión especial, me identifiqué con sus intereses musicales y también pude notar gran receptividad frente a la propuesta de trabajo que les compartí. Así mismo, pude darme cuenta que los estudiantes que integraban el grupo pertenecían a diferentes programas académicos, además, un gran porcentaje de los integrantes eran de Tumaco, Nariño, lo que hacía bastante interesante cada encuentro, puesto que tuve la oportunidad de conocer más sobre su cultura y los aportes a la música tradicional colombiana.

Por otro lado, también puedo mencionar que este grupo de estudiantes contaba con un amplio repertorio musical de ritmos del litoral pacífico. Y la interpretación instrumental denotaba un proceso juicioso de ensayo y disciplina, pero algo que resaltaba más allá de la buena interpretación, era el gusto y sentimiento proyectado en sus interpretaciones musicales.

El proceso de formación no solo se desarrollaba con el grupo representativo, de manera paralela se llevaba a cabo un proceso de *semillero*, por el cual todos los estudiantes que ingresaban por primera vez al GAI, debían pasar. En este proceso se brinda una fundamentación teórico-práctica que orienta y fortalece los conocimientos previos de los estudiantes que inician su participación y que de acuerdo con su avance interpretativo llegaban a formar parte del GAI.

El tiempo y las experiencias vividas a nivel formativo y artístico, permitieron consolidar lazos de amistad, llegando a crearse un ambiente de familia en torno a la música. Durante cada ensayo el grupo empezó a adoptar una propuesta musical de fusión con otros ritmos musicales, lo

cual generó un interés especial por indagar otros géneros, que podían ser adaptados a los formatos de chirimía o conjunto de marimba.

Y fue a raíz de este interés que empecé a gestionar intercambios culturales con otros maestros de música conocedores de otros géneros tradicionales o del mundo, para que los estudiantes empezarán a relacionarse auditivamente con otras sonoridades y otras formas musicales. Hay que mencionar, además, que tuvimos la oportunidad de realizar un intercambio artístico en la sede de Manizales y además fuimos invitados para el cierre de la semana cultural.

De igual forma, tuvimos la oportunidad de visitar la sede de Tumaco, experiencia que generó en los estudiantes emociones y un gran deseo por escudriñar el folclor más arraigado de este territorio. Allí desarrollamos un recorrido investigativo en torno a la marimba de chonta y haciendo intercambios con grupos de la región.

Esta experiencia fue asumida como una oportunidad para realizar un trabajo de campo, en donde parte del intercambio artístico permitió realizar un proceso investigativo, partiendo de la observación *in situ*, la recolección de información a través de entrevistas, la participación en talleres y conferencias, y el registro de material fotográfico y audiovisual. Por consiguiente, todos los datos recopilados se convirtieron en insumos para el proceso creativo desarrollado en el GAI chirimía y conjunto de marimba.

De igual forma, como resultado de esta experiencia, se realizó el documental Tumaco Musical (UNAL, 2020), patrocinado por el área de cultura de la universidad. En este recurso quedó evidenciado el trabajo de campo y se exaltó el desarrollo cultural del territorio. Además, fue una oportunidad para que los integrantes de la chirimía que no eran de origen tumaqueño,

apropiaran de una forma más vivencial los ritmos, la música, la danza y en general las manifestaciones tradicionales y urbanas de parte del sur de Pacífico colombiano.

Para finalizar, vale la pena mencionar que parte de este proceso de investigación permitió crear una propuesta artística para la participación en el Festival Universitario de Danza organizado por ASCUN CULTURA, en el cual participamos y obtuvimos el primer lugar entre los grupos de acompañamiento musical, y el grupo de danzas ganó el segundo lugar con su propuesta coreográfica llamada *Gaviotas y Negritos cucuruchos de Tumaco*. Gracias a este resultado fuimos a ASCUN nacional en la ciudad de Barranquilla, en donde ocupamos el segundo puesto.

Mi experiencia en la UNAL y el GAI a mi cargo, se han convertido en una escuela y fuente importante de aprendizajes en el campo pedagógico, artístico musical e investigativo.

4. De la empiria a la academia

Para empezar este apartado, partí de una reflexión sobre la importancia del conocimiento o saber adquirido desde la experiencia y la importancia del conocimiento o saber adquirido en la academia, para lo cual abordé a Barreto y Salmasi (2015), quienes refieren que:

De alguna manera es un debate acerca de la pertinencia o no de determinado saber. La academia asume que la ciencia, pertenece a sus espacios y que, por tanto, para acercarse al *Saber*, hay que transitar por aulas, laboratorios, bibliotecas, etc. Sin embargo, hay lugares más libres, abiertos, sin normas rigurosas que, sin aspavientos ni poses, generan día a día el saber que los seres humanos necesitamos para resolver nuestra cotidianidad; para vivir, para ser felices. De estos últimos, se nutre la academia aun desconociéndolos; porque en la superioridad con la que se asume, se desconecta de lo esencial que no es otra cosa que la realidad, la lectura que necesariamente hay que hacer de ella. (párr.1)

De acuerdo con la postura de las autoras la construcción del conocimiento muestra un contraste entre un mundo y otro, entre lo menos riguroso que concibo como la experiencia cotidiana y lo académico. Ambos con una marca de vida que es una evidencia de que los escenarios educativos (colegios, universidades, academias, etc.) aplacan lo que culturalmente ha constituido la subjetividad o la experiencia.

Sin embargo, en el contexto educativo cada vez se hace más evidente que los cambios educativos que surgen en la práctica escolar son los que se tienen más presentes y ayudan a replantear los saberes y la experiencia que ya poseen los profesores. Este *saber* y *saber hacer* preexistentes se interpreta, en este trabajo, como arte de hacer música y enseñar música. Este

conocimiento docente implícito se describe a partir de los fundamentos que lo subyacen *creativo, social, y contextual* dentro de un modelo del conocimiento profesional.

A continuación, relato algunas experiencias que me han ido llevando desde mi experiencia musical y pedagógica a legitimar mi conocimiento desde la formación académica.

4.1 La certificación de mis competencias musicales, una exigencia en el ámbito laboral

Mi experiencia laboral en el campo artístico se había convertido en un factor que me brindaba un reconocimiento a nivel cultural en el ámbito musical, pero no siempre me favorecía en ámbitos laborales, puesto que el título profesional empezaba a convertirse en una necesidad urgente y casi obligatoria no sólo para mantener mi cargo en diferentes instituciones como la UNAL y la Universidad Minuto de Dios, donde solo pude trabajar un semestre debido a la exigencia del título profesional. Así también perdí oportunidades laborales mejor remuneradas.

En consecuencia, no solo por ser una exigencia laboral, sino por ser una tarea que no podía seguir aplazando, inicié por vincularme al proceso de certificación de competencias laborales en el campo de la música, desde la línea de percusión tradicional y latina, ofertado en el año 2019 por el SENA, pues debía esperar a que iniciara el semestre académico para empezar mi profesionalización.

De modo que en el SENA inicié un proceso de fundamentación teórico-práctica en torno a la interpretación de instrumentos de percusión en ritmos latinos, puesto que ya había cumplido con las competencias que la certificación exigía en la línea de percusión tradicional.

Debo mencionar que el proceso de formación no fue tan fácil como yo me lo imaginaba, llegué a pensar que, al contar con bases en la interpretación de algunos ritmos latinos, el asunto

iba a ser mucho más sencillo. Pero no fue así, me enfrenté a retos rítmicos propios de la música latina, que exigen gran destreza interpretativa y auditiva, esto me exigió como percusionista cambiar algunas de mis concepciones musicales, como, por ejemplo: la clave de rumba, por la marcación rítmica con la cual está constituida, debido a que existe un golpe en la clave que se siente desplazado, y suele cruzar a los percusionistas por la métrica que lleva la base rítmica. De igual forma, en la clave de salsa, se debe tener un buen oído para diferenciar la clave 2-3 y 3-2, puesto que esto determina la forma en que entra la percusión en el tema musical.

En relación a estos nuevos aprendizajes recuerdo que logré adquirir una mejor interpretación musical, además pude reconocer que algunas de mis formas interpretativas previas debían ser ajustadas. Creo que la *experiencia* unida a la falta de formación académica, a veces nos crea *mañas* que nos hacen creer que todo lo que hacemos está bien hecho.

Por lo anterior, considero que fue un proceso muy nutrido, a pesar de haber sido por corto tiempo. Y aparte de valiosos aprendizajes obtengo como resultado de esta experiencia mi certificado de competencias laborales como músico percusionista del SENA.

4.2 Mi profesionalización, una tarea inaplazable

En lo que sigue, voy a retomar la meta que me había propuesto alcanzar, y hacia la cual ya había empezado a dar mis primeros pasos, con la certificación de competencias como músico percusionista del SENA. Pero mi propósito no iba hasta ahí, mi meta era lograr mi titulación profesional, por ello en el segundo semestre del año 2019 inicié el proceso de *Convalidación de Saberes para la profesionalización de maestros artistas en el área de artes escénicas* en la Universidad Antonio Nariño.

Cabe mencionar que este programa académico era muy cercano para mí, pues como ya lo he relatado en capítulos anteriores, desde hace más de 30 años conozco los distintos procesos y cambios que ha tenido el programa, empezando por el nombre, pues en el año 1983 se creó como Licenciatura en Danzas y Teatro. Recuerdo cuando acompañaba a mi padre a la Sede Sur donde inició este programa y años más tarde cuando cambió de nombre a Licenciatura en Educación Artística con especialidad en Danza y Teatro, y se trasladó a la sede Ibérica en el año 1992. Pues fue justamente durante este proceso cuando inicié junto con mi padre y mi hermano a acompañar los montajes de danza de la costa atlántica y la costa pacífica.

Así mismo, recuerdo que para el año 1995 cuando el programa tomó como nombre Licenciatura en Danza y Teatro, continuamos participando como músicos en las muestras finales de los semestres de danzas de la costa atlántica, costa pacífica y en este proceso también a los estudiantes que realizaban montaje de carnaval. Es importante destacar que gracias a este proceso de acompañamiento un gran número de egresados, que no solo se desempeñaban como profesores, sino como directores artísticos, intérpretes y gestores, nos invitaban para hacer parte de sus montajes de danza en diferentes eventos e instituciones.

De igual forma sucedió cuando el programa se llamó Licenciatura en Educación Artística con énfasis en Danza y Teatro. Esto fue para el año 1999, lo recuerdo claramente porque para ese entonces ya realizamos nuestro acompañamiento musical como *La Tambora de Gilbert*. Durante este proceso de interacción con los diferentes maestros de danza que hacían parte del programa pudimos apoyar musicalmente montajes con algunas propuestas escénicas bastante innovadoras en relación al proceso que nosotros ya conocíamos durante varios montajes y semestres de años anteriores.

Para ilustrar mejor estas nuevas propuestas recuerdo un montaje dirigido por la maestra Edelmira Massa, quien orientaba la materia de danza para los estudiantes de segundo semestre, con quienes realizó un trabajo escénico sobre el mestizaje. Esta puesta en escena se desarrollaba en tres cuadros: indígena, europeo y afro. En este último se dio nuestra participación como músicos, el cual se planteó desde un ritual a los *Orishas* y culminó con un ritmo de sanación llamado *camrambantua*, el cual nosotros teníamos adaptado a ritmo de champeta, para finalizar con ritmos de champeta africana con canciones como *Palenque*.

Adicionalmente, no puedo dejar de mencionar que, gracias a la participación en este montaje, tuve la oportunidad de conocer a quien hoy en día es mi esposa, y quien también fue maestra del programa en el año 2015. Fue con mi esposa, la licenciada Yudy Gallego, con quien no solo conocí más de cerca el proceso de formación desde su etapa de estudiante, sino que luego en su experiencia como maestra del programa, pude reconocer que este programa académico, desde sus comienzos, ha tenido como objetivo para la formación de sus estudiantes, el estudio de la tradición, investigando en las diferentes manifestaciones culturales del país, con el fin de resignificar las prácticas pedagógicas y artísticas en diferentes ámbitos culturales y espacios de formación, como colegios, fundaciones, escuelas de formación, academias, entre otros.

Además, junto con mi esposa tuve la oportunidad de compartir con estudiantes de la licenciatura la experiencia que el programa denomina *Vivencias*, concebida para el programa actualmente como *principio artístico- pedagógico en la formación de licenciados*,

pero cuyo concepto se remonta a la maestra Delia Zapata Olivella, quien con la inspiración y guía de su hermano el antropólogo Manuel Zapata Olivella recorrió el país investigando las manifestaciones dancísticas de diferentes regiones de Colombia.

Investigaciones que luego la maestra llevó al campo de la creación artística, componiendo coreografías para danzas que hoy se reconocen como danzas folclóricas nacionales. (Nieves y Llerena, 2017, p. 58)

Coincidentalmente, este concepto lo recordaba y relacionaba también por los viajes que la maestra Delia y su hermano Manuel realizaban junto con el grupo de danzas para conocer más de cerca las fiestas, ferias, carnavales y danzas poco conocidas de nuestro territorio colombiano. Como el que compartí en un capítulo anterior con la experiencia recorriendo y viviendo los cuatro carnavales más representativos de nuestro país. O también, las *vivencias* que realicé con los compañeros de mi esposa en el curso de danza llanera al municipio de Acacias, Meta, en el marco del Festival del Coleo. De igual forma, cuando realizamos las vivencias en el marco del Festival Vallenato en Valledupar, Cesar.

Todas estas experiencias me permitieron aprender de una manera experiencial, pues pude vivir y reconocer situaciones de tipo sensible, social y cognitivo, que impactaron mis prácticas artísticas y pedagógicas. Pero también como una herramienta de carácter investigativo que permite reconocer el estado actual de las tradiciones de las diferentes culturas de nuestro país, pues posibilita el acercamiento, la indagación y la reflexión en torno a las tradiciones vivas en los territorios.

Por ello, como lo refiero al inicio de este apartado, la cercanía al programa me permitió no solo iniciar mi profesionalización, sino asumir mi proceso de convalidación con mayor identidad, pues considero que todas las experiencias desarrolladas en el acompañamiento a los diferentes semestres en sus montajes de danza y teatro, y las *vivencias* llevadas a cabo de manera indirecta, también me hacían parte de un proceso de formación, que hoy en día es material

importante para sustentar mi título profesional a través del programa *Convalidación de Saberes* para la profesionalización como maestro artista en el área de artes escénicas.

Y fue justamente el programa de convalidación de saberes de la Universidad Antonio Nariño, la gran oportunidad para el reconocimiento y la actualización académica de artistas-formadores en profesionales estimulados por el estudio y la acreditación a nivel universitario. Son muchos los artistas como yo, de música, danza, artes plásticas y teatro, que no cuentan con el título profesional en estas áreas, pero que ahora pueden validar sus conocimientos y experiencias al acceder a una formación de pregrado, a través de este programa de educación superior, en el marco de las políticas actuales que flexibilizan de los currículos.

La profesionalización a través de la Facultad de Educación de la Universidad Antonio Nariño da a los artistas empíricos la oportunidad de validar ese conocimiento adquirido a través de la experiencia y oficializarlo por medio del Proyecto de Profesionalización en la Licenciatura en Artes Escénicas, como maestros-artistas.

Desde mi experiencia como estudiante de este proceso, el énfasis de formación recae en el reconocimiento de la trayectoria de los artistas formadores, así como en el estímulo, desarrollo y actualización de cada disciplina artística en el mundo contemporáneo —específicamente en la danza, el teatro y la música— con el fin de integrarlos como recursos para conjugar el saber pedagógico y las técnicas de interpretación y creación, con la producción de tejido social.

Durante mi proceso de formación en la convalidación, enfrenté retos tanto personales como académicos, también, aunque corto, fue un proceso bastante enriquecedor. En el transcurso de estos cuatro semestres logré a través de las diferentes asignaturas y los seminarios articular

fundamentos teórico-prácticos de la pedagogía y las artes escénicas, logrando el desarrollo de nuevas competencias artísticas, pedagógicas, conceptuales, analíticas y críticas.

Además, tuve la oportunidad de compartir experiencias en un entorno académico, con profesores universitarios y estudiantes de diversas procedencias y diversos intereses disciplinares. Esto me permitió reconocer y aprender de la experiencia del otro, y sus conocimientos.

El programa de convalidación de saberes me deja la curiosidad y motivación para avanzar en procesos investigativos y de generación de conocimiento pertinentes y aplicables en torno a las artes escénicas, en proyectos de desarrollo social que generen un mayor impacto en las comunidades.

Posfacio

La música, un legado familiar

Sólo dos legados duraderos podemos dejar a nuestros hijos: uno, raíces; otro, alas.

William Hodding Carter

Para iniciar vamos a partir de una hipótesis, supongamos que es el último día de nuestras vidas, y tenemos uno o varios hijos, y contamos con la posibilidad de elegir qué herencia le dejamos. Supongo que muchos pensaríamos en una cierta cantidad de dinero para que completen su formación académica, una vivienda y otros bienes materiales. Sin embargo, habría una carencia difícil de cubrir: nuestra presencia permanente, nuestro cariño y nuestros consejos desinteresados, y otros aspectos en esta línea.

Y son esos otros aspectos, como los conocimientos o saberes y experiencias de vida que nuestros padres han construido y nos han transmitido como parte de su patrimonio interior durante nuestra crianza, juventud e incluso adultez, los cuales en mi historia de vida se convierten en el *legado* que tanto mis padres como otros maestros han dejado en vida, y que muy seguramente seguirán presente cuando ya no estén con nosotros. Así mismo sucederá con el legado que mi hermano y yo hemos construido desde nuestros aportes a la música tradicional de las costas colombianas, para dejarle a nuestros hijos, y si la vida así lo dispone ellos transmitirán a nuestros nietos. Pues como bien lo refiere Julie Kaltenrieder (2021) “la intención del legado es inspirar a las futuras generaciones” (párr. 3).

Así mismo, es importante reconocer el legado que no viene de una línea sanguínea directa, y es el caso del legado de nuestros ancestros africanos, el cual muy seguramente muchos músicos percusionistas valoramos, exaltamos y damos testimonio. Un ejemplo de ellos, son los

saberes del maestro *Batata*, como él bien lo decía “la tradición de tamborero viene en mi sangre, con ancestros directos del Congo”.

Por lo anterior pienso que cada ser humano es importante en el mundo, todos dejamos una huella vital, sin embargo, el paso por la tierra va más allá del tiempo de vida, puesto que el legado seguirá vivo a través del testimonio de aquellos que nos conocieron en tanto que alguien no muere, mientras se le recuerda. Es por esto que el legado es la huella que no se da en un tiempo específico de una persona. Por ejemplo: un legado vinculado al arte claramente se ve en las personas que pasan a la historia por su obra, como escritores de la talla de Gabriel García Márquez, los actores, los pintores o cualquier persona que ha tenido una influencia trascendental en el destino de la humanidad o de nuestras vidas, particularmente.

Otro ejemplo, un poco más cercano a mi vida y a la vida de mi familia, es el maestro Paulino Salgado *Batata*, quien, a través de su arte en el campo de la percusión tradicional colombiana, constituyó en vida una escuela de saberes, por la que varios percusionistas del país hemos transitado y a la que hemos exaltado. Particularmente en mi historia de vida el primero en conocer parte de su legado fue mi padre, luego mi hermano y yo, y en la actualidad mi sobrino Ian Marao Martínez y mi hijo Juan Sebastián Martínez, a quienes hemos transmitido parte del legado ancestral del *tamborero mayor Batata*, de su abuelo Gilberto Martínez en vida, y de mi hermano y el mío propio como sus últimos antecesores percusionistas de tradición colombiana de vínculo familiar.

En otras palabras, mi hermano y yo logramos despertar en nuestros hijos un interés por la música tradicional de manera espontánea, puesto que cada uno de ellos se tomó su tiempo para hacer sus primeros acercamientos a los instrumentos musicales tradicionales de las costas

colombianas, pues de niños ninguno manifestaba querer ser músico, a pesar de destacarse en la ejecución de algunos instrumentos, principalmente la tambora y el tambor.

Sin embargo, considero que la cercanía temprana a las sonoridades de los diferentes instrumentos, incluso desde antes de nacer, creo que pudo haber llegado al ADN de cada uno, — metafóricamente hablando—, pues era muy particular ver la habilidad con la cual aprendieron los diferentes patrones rítmicos, además cada uno adaptó las *onomatopeyas* que nosotros usábamos para enseñarles, a otros sonidos de su propia creación, sin cambiar la base rítmica que se les indicaba.

Como el ejemplo anterior, fueron varias habilidades y destrezas que cada uno fue desarrollando en torno a la interpretación de los instrumentos tradicionales de las costas colombianas. Pero el tiempo también se encargó de brindarles experiencias musicales que les permitió conocer otras músicas y otras formas de hacer música, de allí que cada uno empezó a entender la música en su vida desde perspectivas distintas, sin dejar de lado su particular identidad con los ritmos tradicionales. Por su parte Ihan Marao se inclinó por la producción musical y la conformación de un grupo de música tropical, y por parte de mi hijo Juan Sebastián, se empezó a interesar por la interpretación de otros instrumentos musicales diferentes a la percusión, como la gaita, el acordeón y el clarinete. Así mismo, en sus estudios universitarios se inclinó por la gestión cultural.

Cabe destacar que en diferentes ocasiones hemos compartido escenarios juntos y cuando estas oportunidades se han dado realmente es algo emocionante, fluyen sentimientos y energías especiales, se genera una comunicación colectiva, en donde la técnica interpretativa pasa a un segundo plano, sin querer decir que no sea importante. Pero la emotividad de cada uno se vuelve

protagonista, pues para mi padre es muy significativo ver a sus nietos junto a él compartiendo escenarios, y para mí es muy valioso tener la fortuna de poder compartir con mi padre y recordar sus primeras enseñanzas, que en el mismo *cuadro* veo reflejadas en la interpretación de realiza mi hijo.

Es por ello que, desde mi parecer en cualquier familia, las generaciones futuras reciben el legado de los antepasados a través de las tradiciones familiares que pasan de generación en generación. Y de esta manera, el legado muestra también la importancia de la cultura como un tesoro universal para los pueblos.

Justamente, es ese legado que no es material sino también emocional, el que nos permite exaltar las músicas de las costas colombianas desde el corazón, pues es un sentimiento que mi padre me trasmite, que yo le transmito en vida a mi hijo y que deseo conserve después de mi muerte, así como los valores transmitidos, para que antes de ser un gran músico, sea un gran ser humano.

Para concluir, unas palabras dedicadas a mi hijo Juan Sebastián, a mi sobrino Ihan Marao y a todas las futuras generaciones que gusten del arte de la música: No deben olvidar que la historia avanza y pueden dar una mirada al pasado para conocer sus *raíces* a través del legado que se mantiene vivo en los libros, en sus mentes y en sus acciones, pues sólo así pueden usar sus *alas* para volar hacia sus propios proyectos como músicos, seguros de no caer en el intento y así construir su propio legado.

Referencias

Alcaldía de Santiago de Cali. (2018). *La música del Pacífico del maestro Nicoyembe alegró la vida de mujeres con Síndrome de Down en Bogotá.*

<https://www.cali.gov.co/cultura/publicaciones/141169/la-musica-del-pacifico-del-maestro-nicoyembe-alegro-la-vida-de-mujeres-con-sindrome-de-down-en-bogota/>

Ander-Egg, E. (1999). *El taller. Una alternativa de renovación pedagógica.* Editorial magisterio.

Anónimo. (s.f). *Ay curura* [canción]. Del folclor.

Bedoya, E. (s.f). *El Tornillo* [Material inédito].

Bedoya, E. y Martínez, G. (2002). *Herencia* [Material inédito].

Barreto, C y Salmasi, N. (2015). El reto del saber: El dilema entre lo académico y lo empírico.

Saber, 27(3). http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-01622015000300015

Maya, A. (2001). *El Taller Educativo.* Cooperativa Editorial Magisterio.

Forero, E. (1983). *Mohana* [canción].

Hernández, M., González, M. y Gallego, Y. (2015). *Estrategias didácticas que resignifican la enseñanza de la danza* [Tesis de Maestría]. Universidad de la Salle.

Hodding Carter, W. (2021). *Frases y citas célebres de*

Legado. <https://akifrases.com/frases/legado>

- Huizinga, J. (1995). *Formas lúdicas del arte. Homo Ludens. El juego y la cultura*. Ed. Alianza Editores, S.A.
- Jiménez, O. (1975). *Ronda que ronda la ronda. Juegos y cantos infantiles de Colombia*. Editorial Panamericana.
- Kaltenrieder, J. (2021). *Dejar un legado: ¿Cómo lo recordarán?*
<https://espanol.regions.com/Perspectivas/Patrimonio/La-atenci%C3%B3n-en-el-patrimonio/Atenci%C3%B3n/1c7a/dejar-un-legado>
- M.E.N. (2000). *Lineamientos curriculares de la educación artística*. Ministerio de Educación Nacional.
- Martínez, G. (2021). Entrevista realizada por el autor [Material inédito].
- Martínez Sánchez, G. (2007). *A Yeya* [CD-ROM]. La Gaver producciones.
- Martínez Sánchez, G. (2021). Entrevista realizada por el autor [Material inédito].
- Massa, E. (2021). Entrevista realizada por el autor [Material inédito].
- Ministerio de Cultura de Colombia e Idartes. (2012). *Programa de mano: coreografías colombianas que hicieron historia*. Editorial Alambique. https://issuu.com/plandanza/docs/programa_de_mano_ebook/7
- Nieves Gil, A del P. y Llerena Avendaño, A. (2017). La vivencia como principio artístico-pedagógico en la formación de licenciados en artes escénicas. *Revista Papeles*, 9(18), 56-62. <http://revistas.uan.edu.co/index.php/papeles/article/view/493/422>

- Puyana, Y. y Barreto J. (1990) *La historia de vida. Recurso en la investigación cualitativa. Reflexiones metodológicas*. Departamento de Trabajo Social. Universidad Nacional de Colombia.
- UNAL. [Muntu Americano]. (2020, marzo 26). *TUMACO MUSICAL. La Chirimía de la Nacho en La Perla del Pacífico (documental completo)* [archivo de video]. https://youtu.be/oP_mZjXpTr8
- Vahos, O. (1998). *Danza-Ensayos*. Ed. Litoarte Ltda.
- Valdés, T. (1988). *Venid benditas de mi padre*. Ed. Flacso.
- Zapata, D. (1998). *Manual de Danzas Folclóricas de la Costa Pacífica de Colombia*. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- Zapata, D, Massa, E. y Betancourt, I. (2003). *Manual de Danzas Folclóricas de la Costa Atlántica de Colombia*. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.