



REVISIÓN

Importance of the knowledge and uses of popular music in the social learning of students

Importancia de los saberes y usos de la música popular en el aprendizaje social de los estudiantes

Delio Jacobo Mora Pontiluis¹ ✉, Edibeth Joselin Mora Atencio¹ ✉, Emérita Sofia Muñoz Estrada¹ ✉

¹Universidad de La Guajira. Grupo de Investigación: Educare. Colombia

Citar como: Mora Pontiluis DJ, Mora Atencio EJ, Muñoz Estrada ES. Importance of the knowledge and uses of popular music in the social learning of students. Southern perspective / Perspectiva austral. 2024; 2:41. <https://doi.org/10.56294/pa202441>

Enviado: 05-10-2023

Revisado: 17-02-2024

Aceptado: 26-07-2024

Publicado: 27-07-2024

Editor: Mileydis Cruz Quevedo

ABSTRACT

The present work seeks to raise awareness of the knowledge and use of popular music, which affect the social learning of the students of the Faculty of Education of the University of La Guajira. The transcendence and the roots of popular music, especially the vallenato in the daily life of the students of this population, the learning for life. Once the application instruments and all the epistemological theoretical reference were designed, we proceeded to the application of the measurement tools. The interviews with the students were conducted at the Faculty of Education of the University of La Guajira. Critical judgment experts were interviewed in the cities of Riohacha and Valledupar. Analysis, interpretation, segmentation and codification of the responses were recorded in the qualitative analysis matrix designed for this purpose. A preliminary conclusion was made for each question and served as input for the results, conclusions and final recommendations of the project. The work shows the decipherment and social consensus that vallenato music is a frame of reference fixed by culture and that its meaning is only understandable in relation to the determined social context. This scenario or context fixes the communicative role of music in the individual. When interpreting the imaginaries that most affect the social learning of the students of the Faculty of Education in relation to the use of vallenata music, both the voices of the students and the experts, a strong inclination towards machismo and hedonistic behavior is found.

Keywords: Use; knowledge; Social Learning; Education.

RESUMEN

El presente trabajo procura concientizar los saberes y el uso de la música popular, inciden en el aprendizaje social de los estudiantes de la Facultad de Educación de la Universidad de La Guajira. La trascendencia y el arraigo de la música popular, en especial el vallenato en la vida cotidiana de los estudiantes de esta población el aprendizaje para la vida. Una vez diseñados los instrumentos de aplicación y todo el referente teórico epistemológico, se procedió a la aplicación de las herramientas de medición. Las entrevistas a los estudiantes se realizaron en la Facultad de Educación de la Universidad de La Guajira. A los expertos en juicios críticos se practicaron en las ciudades de Riohacha y Valledupar. Análisis, interpretación, segmentación y codificación de las respuestas se registraron en la matriz de análisis cualitativo diseñada para tal fin. A cada pregunta se le realizó su conclusión preliminar y sirvieron de insumo para los resultados, las conclusiones y las recomendaciones finales del proyecto. El trabajo muestra el desciframiento y el consenso social de que la música vallenata es un marco de referencia fijado por la cultura y que su significado sólo es entendible en relación con el contexto social determinado. Este escenario o contexto fija el papel comunicativo de la música en el individuo. Al interpretar los imaginarios que más inciden en el aprendizaje social de los estudiantes de la Facultad de Educación en relación con el uso de la música vallenata, tanto las voces de los estudiantes y los expertos, se encuentra una fuerte inclinación hacia el machismo y al comportamiento hedonista.

Palabras clave: Uso; saberes; Aprendizaje Social; Educación.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo procura recoger e interpretar los imaginarios que más inciden en el aprendizaje social de los estudiantes de la Facultad de Educación de la Universidad de La Guajira en relación con el uso de la música popular.

En este orden de ideas, la música popular es vista por muchos como la expresión de las clases medias y bajas de los pueblos, sin embargo otros la conciben de manera general como la expresión más notable de los integrantes de una determinada localidad, y varía de acuerdo al lugar y el espacio, de este modo, la expresión popular forma parte de la vida común de los pueblos, de sus costumbres, usos y tradiciones, va formando parte de la identidad propia de las localidades y pasa a ser como un signo característico de ellas, y así va de generación en generación.

De esta manera, Colombia, posee como país sus propias creencias, culturas y tradiciones, y por supuesto, su propio género musical que lo caracteriza y lo identifica a nivel mundial, cuyo ritmo se lleva en la sangre por los colombianos y las canciones pertenecientes al mismo se tararean a diario por los colombianos, este género extendido y con auge sonoro es el “vallenato”, el cual sin duda se traduce en el género musical popular de este País.

La trascendencia y el arraigo de la música vallenata en la vida cotidiana de esta población ameritan indagar cuál es el grado de conciencia de los estudiantes en correspondencia con el uso de este género musical y su influencia en el comportamiento y el aprendizaje para la vida.

Para ello, los maestrantes, bajo la asesoría del director del proyecto, diseñaron una ruta tendiente a decidir y diseñar un marco metodológico y las herramientas a emplear con el fin de desarrollar la investigación. Así se concertó el proceso metodológico para distintos momentos del proceso investigativo.

La configuración del proyecto se enmarca en lo interdisciplinario y en aras de obtener respuestas de lo que las personas piensan y de sus sentimientos, se acude al enfoque cualitativo crítico el cual ofrece técnicas especializadas en el sentido narrativo.

Una vez diseñados los instrumentos de aplicación y todo el referente teórico epistemológico, se procedió a la aplicación de las herramientas de medición. Las entrevistas a los estudiantes se realizaron en la Facultad de Educación de la Universidad de La Guajira. A los expertos en juicios críticos se practicaron en las ciudades de Riohacha y Valledupar.

Análisis, interpretación, segmentación y codificación de las respuestas se registraron en la matriz de análisis cualitativo diseñada para tal fin. A cada pregunta se le realizó su conclusión preliminar y sirvieron de insumo para los resultados, las conclusiones y las recomendaciones finales del proyecto.

Las respuestas de los estudiantes representan el mundo de hoy. En esa sencillez, más bien se cubre, con mucho celo, el cofre donde se alberga el tesoro de los sentimientos. La simplicidad y naturalidad con la cual responden, pareciera decir: con la música entendemos y expresamos lo extraviado que está el sentido de la vida.

El trabajo muestra el desciframiento y el consenso social de que la música vallenata es un marco de referencia fijado por la cultura y que su significado sólo es entendible en relación con el contexto social determinado. Este escenario o contexto fija el papel comunicativo de la música en el individuo.

Al final del proyecto se hacen recomendaciones tendientes a diseñar estrategias pedagógicas y marcos de reflexión en relación con los usos y funciones de la música vallenata.

CONTEXTUALIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Los tópicos para la construcción de los referentes teóricos conceptuales son muy variados. Temas como aprendizaje social, influencia, narrativa en la música vallenata, usos del vallenato en el campo educativo, currículo oculto, representaciones sociales e imaginario, servirán para hilvanar los fundamentos de la cuestión.

Para iniciar, es importante resaltar que desde hace varias décadas la música vallenata ha experimentado un marcado auge sin precedentes en la región. Su posicionamiento obedece a distintos factores y su predominio ha contribuido de manera directa en el quehacer social y cultural de distintas generaciones.

Cada época y subregión del Caribe Colombiano se recarga y se esculpe con sonidos y el concepto de música está, casi invariablemente, sustentado en el goce y la emoción. En esta sociedad musical y bulliciosa donde las canciones populares son testimonio de todo tipo de acontecimiento, existe conciencia que, con la música, se mitigan los avatares de la vida; pero, podría considerarse un sinsentido la posibilidad de una actitud crítica frente a sus usos, funciones e influencias sociales.

Al parecer, esto también sucede en otras regiones del mundo; pues, datos similares sobre esta actitud son expresados por el reconocido sociólogo español Jaime Hormigos Ruiz. Hormigos (2008) dice:

La necesidad de crear y escuchar música es el rasgo más misterioso y admirable de la humanidad. Es la forma de poner en contacto el mundo real con el mundo de los recuerdos, con la magia, las emociones y los sueños. Pero pese a esa peculiaridad el estudio de la música ha sido algo muy polémico, a veces porque se ignora la importancia que tiene para el devenir de una sociedad. (p.19)

En esencia, la música, en la región, tiene la potestad para coexistir de forma invasiva y al parecer está provista de ciertos revestimientos que le permiten actuar de manera encubierta a pesar de sus altos volúmenes. Sus efectos son estructurales; sin embargo, inadvertidos para la inmensa mayoría.

Para Llerena (1985), “las canciones vallenatas operan como textos de una lengua cultural. Un sistema proyectivo de la cultura y dimensiones de la estructura social de las comunidades pueblerinas y campesinas del Caribe colombiano”. Hoy, treinta años después, sin ese velo de música cándida, el vallenato absorbe el frenesí de las nuevas generaciones y sigue cumpliendo el papel de lengua cultural con los consabidos visos de estos tiempos.

La importancia de la relación música y sociedad o, más bien, música y humanidad se manifiesta bellamente en lo expresado por Blacking (2012), al decir lo siguiente: *los estilos musicales vigentes en una sociedad serán plenamente entendidos como expresión de procesos cognitivos que pueden observarse, también, en la formación de otras estructuras. Cuando sepamos de qué manera intervine tales procesos en la producción de los patrones de sonidos que las diferentes sociedades llaman “música”, estaremos en una mejor posición para valorar cuán músico es el hombre. (p.55)*

Lo dicho hasta aquí, ampara dos hechos esenciales. Primero, el fuerte arraigo del vallenato como música de una cultura y segundo, su actuar sigiloso. La producción literaria, la difusión mediática, la dinámica festiva, el relevo generacional, el debate intergeneracional, su adaptación a las exigencias del hoy, etc., la ubican como una música viva de su cultura.

De igual modo, será revelador examinar los procederes y mecanismos de aprendizajes sociales, derivados de las prácticas de uso y función de la música vallenata. Durante mucho tiempo y desde diferentes posturas y lugares, el ingenio humano se ha interrogado sobre los mecanismos que sustentan los procesos de aprendizaje. Este trasegar ha provisto una serie de criterios fundamentales que sirven de sustento para la comprensión amplia del tema.

En esta cita, se dice que las conductas propias de una sociedad, en particular se aprenden en la socialización de los individuos. En este sentido, en su texto, “*Memoria cultural en el vallenato*”, Llerena (1985) con frecuencia describe: *como estos sistemas de creencias y valores están codificados en la memoria colectiva y son reproducidos una y otra vez en las canciones, estas tienen una función didascálica vinculada a la socialización del niño y el adolescente; ya hemos dicho que estas canciones como modelos de la realidad socio-cultural reproducen la cultura, entonces esta reproducción constituye una propuesta de aprendizaje de los códigos y comportamientos culturales que sirven de guía orientadora de la interacción cotidiana. Los contenidos del canto en la parranda son modelos de comportamiento imitables. (p.109)*

Como se indicó en párrafos anteriores, la imitación de las conductas del otro es una de las características del aprendizaje social. En la cita anterior, se aclara que, a través de la parranda y de otros contextos o roles, las canciones vallenatas se convierten en fuentes de exaltación de la conducta colectiva, mediante comportamientos imitables. Según Llerena (1985), los asuntos que más se recrean son descritos en la siguiente cita:

La función reproductora de la canción vallenata como canción folclórica o popular, se hace presente en la recurrencia de los temas o asuntos que privilegia, en donde se recrean los usos, los valores, las actitudes, los ideales, las formas de interacción, incluso el lenguaje en su expresión regional. Estos temas derivados de costumbres y por lo tanto en relación metafórica con la realidad sociocultural, se levantan como principios o metavalores orientadores de la socialización, en tanto, que cada sujeto debe introyectarlos para poder ocupar un lugar dentro de los procesos sociales, para constituirse en emisor, así como en decodificador, traductor y, óigase bien, en interprete de los mismos. (p.115)

Ahora bien, como complemento a las teorías del aprendizaje social, es importante considerar algunas perspectivas conceptuales, relacionadas con la influencia social, entendida como la capacidad de un individuo de modificar el comportamiento de otro (s), sin recurrir a la fuerza. Igual, la reproducción de las normas sociales por medio de la imitación, la construcción social de la persona a través de la sugestión y los mecanismos impuestos por las instituciones sociales.

Desde la psicología social, se plantea una serie de situaciones o fenómenos que, más o menos, han estado vinculados al tema de la influencia social y la modelan. Barriga (citado por Canto, 1994) propone las siguientes situaciones:

- a) Situaciones de sugestión.
- b) Situaciones de persuasión.
- c) Situaciones de discusión en grupo y
- d) Situaciones de obediencia.
- e) e) Situaciones de conformidad.

La influencia social es un campo interactivo desde el cual, los individuos y los grupos trasforman su relación con el mundo externo y la percepción del entorno (Canto, 1994). Según este mismo autor, sólo hasta 1967,

gracias a Faucheux y Moscovici, se distinguieron tres modalidades diferentes de influencia: normalización, conformidad e innovación.

Una norma se refiere al conjunto de expectativas sostenidas por los miembros de un grupo, concerniente a cómo un sujeto se ha de comportar. Según Moscovici (1985a), la normalización, como proceso de influencia, tiende hacia la evitación de los conflictos a través de la vía de compromisos entre los individuos que mantienen opiniones divergentes, con el propósito de establecer una norma común.

En cuanto a la conformidad, no existe un acuerdo en torno al conjunto de fenómenos que implica. Se ha considerado como un sinónimo de influencia.

Existe en psicología social un modelo que reduce los fenómenos de influencia social a fenómenos de conformidad, esto es, al hecho de que una persona modifique sus sentimientos, opiniones y conductas en dirección a la posición mantenida por el grupo mayoritario, como resultado de la presión física o simbólica ejercida por un líder del grupo o por el propio grupo. (p.25)

A partir de las investigaciones de Asch, Canto (1994) concluye: “se niega que la conformidad implique inexorablemente una función adaptativa y se precisa una nueva aproximación teórica que considere como función de la influencia social tanto el control social como el cambio social” (p.25).

Así pues, se observa la existencia de una serie nociones y debates sobre la influencia social, las cuales, por razones obvias, omitimos en profundidad. Sin embargo, referenciamos algunas tratadas en el texto base de este marco en lo relacionado con la influencia como: modelo funcionalista de la influencia social, modelo genético y modelo psicosociológico.

Willems dimensiona el papel de la música diciendo: *la música es, naturalmente, tributaria de las tendencias generales de la educación moderna; ésta puso el acento en la vida global y en especial -en oposición al exceso de intelectualismo del pasado-, en la motricidad, en la sensorialidad y en la afectividad.* (Willems, 2002, P. 23)

Este autor, también, recomienda lo siguiente: la educación musical debe comenzar en el ciclo preescolar (jardines de infancia, centros preescolares). Esto ya ocurre en algunos países. En Rusia, por ejemplo, y en algunos países del este donde la educación musical es un asunto que incumbe al estado; allí, la educación musical es obligatoria, a razón de tres lecciones por semana. Además, por cierto, se gana todos los días, a menudo moviéndose. (Willems, 2002, P. 42)

Otra sabia aclaración dice que: *en las clases de iniciación musical, los niños de tres a seis años están exactamente en el período de desarrollo de las afectividades sensoriales y emotivas. El educador de tenerlo en cuenta, sobre todo si quiere educar y no simplemente instruir o señalar.* (Willems. 2002, P. 65)

En el texto: las bases psicológicas de la educación musical, Willems dice: *la educación, bien entendida, no es tan solo una preparación para la vida; es, en sí misma, una manifestación permanente y armoniosa de la vida. Debería ser así para todo el estudio artístico y particularmente para la educación musical, que apela a la mayoría de las facultades rectoras del ser humano.* (Willems, 2011, p. 16)

En los anteriores planteamientos de Willems, se enuncia una serie de atributos y recomendaciones en relación con la educación musical a tener en cuenta al momento de defender y persuadir los beneficios de la planificación de la educación de esta actividad, en una sociedad.

Por su parte, Swanwick, en el texto referenciado encamina su esfuerzo en dos vías: elaborar una teoría sólida y viable de la educación musical y la consolidación de una línea de trabajo psicológica en busca de claves que permitan descubrir algunos secretos de la propia música, para llegar a conocer mejor los elementos psicológicos esenciales de la mente musical.

Otro particular a tratar en este referente epistemológico son las conceptualizaciones relacionadas con la música vallenata o vallenato. Varios investigadores han dedicado tiempo y espacio en pos de precisar el significado de este género. El itinerario conceptual de lo vallenato inicia su travesía desde el paradigma folclorista en 1972 con el texto “vallenatología” de Consuelo Araujo. Sin embargo, posteriores publicaciones asumen posturas académicas en diversos campos como la lingüística, la musicología, la función social, etc.

Muchas de las consideraciones rayaron en lo ambiguo, prevaleciendo una clara tendencia significada de lo vallenato como un fenómeno poético-musical, situado en la región del Caribe colombiano.

Conceptualizaciones como las del libro *Lirica Vallenata* del Dr. Hernán Urbina Jairo (2003) dice: *la música vallenata es lenguaje en permanente dinamismo, que enfrenta día a día nuevas realidades, las que casi siempre logra abarcar. Lo apropiado sería estudiarlo como lo que es y no como debiera ser para alguien en especial. Sin duda se ha comportado a través del tiempo como un sistema abierto más que cerrado.* (p. 23)

Si al inicio de esta definición, se cambia el sujeto “música vallenata” por el nombre de cualquier música popular: tango, salsa, porro, son, ranchera, etc., encaja, perfectamente. Estas concepciones ambiguas sirven como argumentos complementarios; mas, no son definiciones.

En relación con la narrativa en la música vallenata o si el vallenato es un género narrativo o no, los acuerdos y desacuerdos están a la orden del día. La aguda postura del francés Jaques Gilard en el artículo: *Vallenato, ¿Cuál tradición narrativa?*, generó reacciones de todo tipo. La pretensión de este autor es demostrar que los análisis del tema en la región son superfluos y que no existe “ni tradición narrativa, ni tradición a secas” (Gilard, 1987,

p.60).

Gilard manifiesta que el género narrativo por antonomasia en Latinoamérica es el corrido mexicano y que el canto vallenato no encaja en el llamado formulismo del romancero hispánico tan frecuente e identificable en el género azteca.

Si toda la canción vallenata, hasta las más ejemplares, requiere tanta explicación complementaria al ser enfocada bajo el mero ángulo narrativo, es que el compositor opera una drástica selección dentro del material anecdótico y apunta hacia algo distinto. En cambio, la incompletud anecdótica es lo que estimula la imaginación en la desventura de “El compadre Poncho” interpretada por Alejo Duran (Gilard, 1987, p.60).

Gilard termina aceptando la verdad de la equivocación y que ya no hay quien pueda con la noción de que el vallenato es narrativo. Este imaginario se equipara más con una de las nociones de narrativas expuestas en Wikipedia: “la narrativa circula por la cultura como válida y la cultura facilita su validación. Permite interpretar, estructurar y organizar la vida cotidiana”.

Otros autores sostienen una opinión similar a la de Gilard. Ismael Medina Lima en su texto: Vallenatos en su tinta, dice que el asunto se complica cuando “se aplica el concepto empírico o intuitivo de lo que es narrar y de lo que es narración. Narrar, lo entendemos todos, es contar lo que nos sucedió o está ocurriendo” (Medina, 2003, p. 24)

En su libro, Medina, presenta una serie de textos posibles: Descriptivo, lírico, romántico, costumbrista y narrativo. En cada una de las anteriores es definida y argumentada y, al final, presenta una lista de canciones de todas las categorías propuestas. Concluye que el compositor más narrativo de la música vallenata es Luis E. Martínez.

El tema lo hace aún más riguroso el autor Julio Escamilla en su libro: El Canto Vallenato como Acto Discursivo. En esta obra, la enunciación de la canción vallenata, los autores la someten a cuatro categorías de elementos que Charaudeau denomina “marcos”: semiológico, semántico, situacional y discursivo.

El vallenato, como música viva de una cultura, es en buena medida el escenario de representaciones y exaltaciones acerca del estado del mundo y que sirven para explicarse. Estas simbologías son asumidas en la región desde las canciones y con el transcurrir del tiempo la temática ha estado unida a las condiciones culturales, económicas, sociales, afectivas e históricas de esta sociedad.

La configuración simbólica de los espacios en las letras del vallenato se realiza a través de frecuentes referencias a una serie de motivos que adquieren valor simbólico.

Existen canciones donde se escenifican conflictos de valores, morales, éticos, en pos de defender ciertos principios que el compositor juzga innegociables porque está en juego la identidad o la vida misma (Pichón, 201). Las partes del conflicto se convierten en polos espaciales de alta valencia simbólica, en cuya dialéctica de oposición se configura la escena en busca de un desenlace.

Para ilustrar de manera amplia el tema del imaginario, se acude a los análisis del lingüista venezolano José Antonio Cegarra Guerrero quien, a través de varios artículos, se propuso examinar los fundamentos teórico-epistemológicos de los imaginarios, delimitando el término imaginario social con respecto a otros similares o derivados: imaginación, representación social y otros.

Cegarra acude a Maffesoli para interpretar que:

La realidad social es imposible de “comprender”, capturar o medir en su totalidad. Es necesario aproximarse desde una “multiplicidad de intervenciones” (económicas, políticas, culturales, administrativas y cotidianas) que constituyen la mayor parte de la trama social...De tal forma que no existiría una única “verdad”, sino distintas formas de verdad. (CEGARRA, 2012, p.2)

A renglón seguido, Ugas (citado por Cegarra, 2012)

La define como una actividad mental que se expresa a través de imágenes, las cuales representan contenidos de conciencia. A su vez, la distingue en aquella regida por asociación y por reproducción. La considera una facultad, básicamente, individual, que participa de lo colectivo en tanto éste es fuente de las impresiones necesarias de aquella. Por su parte, Simón, a partir de los planteamientos de William James, la considera como la capacidad de “reproducir copias de los originales, una vez percibidos” (2002:643)

Y, también, igualmente, las clasifica en reproductiva y productiva, tal como se definía, anteriormente. (CEGARRA, 2012, p.3)

Es importante señalar la diferencia que el autor establece entre imaginación e imaginario:

Ambos términos difieren entre sí a pesar de su proximidad etimológica. Puede resumirse que la imaginación es una capacidad individual, que parte de la realidad social para imitarla o re-crearla, y que remite al uso de imágenes como vehículos de su manifestación y está socialmente reconocida. Su primordial diferencia con el imaginario social es que éste no es una facultad humana, en tanto proceso cognitivo y emocional. El imaginario social constituye una “gramática”, un esquema referencial para interpretar la realidad socialmente legitimada construido intersubjetivamente e históricamente determinado. La imaginación es representativa, el imaginario interpretativo. (CEGARRA, 2012, p.3).

Ugas concluye, que “la diferencia fundamental entre una y otra estriba en que la imaginación es una innata

facultad humana y el imaginario social, una condición o regulación externa como característica propia de la vida en sociedad” (CEGARRA, 2012).

Para Baeza las representaciones sociales son productos de experiencias previas. De este modo, la representación dependerá de la sociedad, en la cual, se vive y ésta mediará en la forma de vivirla, actuarla y representarla. Es una dualidad subjetiva y social. En ella, la tarea asignada a la actividad mental es la de construcción plausible o convincente de realidad (2004:3).

Cegarra (2012) puntualiza que, desde la perspectiva de la denominada antropología simbólica, Durand desarrolla y explica las bases antropológicas del imaginario. A renglón seguido dice:

En primer lugar, Durand manifiesta que el pensamiento de la filosofía occidental y, en especial, la francesa, tiene como tradición la desvaloración ontológica de la imagen y psicológicamente, la imaginación por considerarla “señora del error y la falsedad”. Por otra parte, critica la fallida aproximación fenomenológica, semiológica y sociológica a los imaginarios, abogando por el camino de la antropología para su verdadera comprensión. Por ello, lo considera un “trayecto antropológico, o sea, el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre pulsaciones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social” (Durand 2005:43).

En la anterior cita, se resaltan dos críticas que develan, según Durand, las inexactitudes por las consideraciones impropias o improcedentes en relación con el imaginario. Para Durand, el camino es la antropología. Seguidamente, Cegarra escribe:

Durand establece entonces una clasificación de las imágenes como una arquetipología de la binariedad del mundo humano con raíces antropológicas fundamentalmente. Por ejemplo, el imaginario social viene dado en el bestiario que acompaña la cultura. Bastaría revisar en las narraciones folklóricas, mitos, leyendas populares y demás formas discursivas la vasta presencia de animales. Para el imaginario social, a los animales se les han atribuido cualidades que no le son propias. Al respecto, Durand expone lo siguiente: “Por lo demás es notable que los niños jamás hayan visto la mayoría de los animales con los que sueñan ni los modelos de imágenes con las que juegan. De igual modo, se comprueba que existe toda una mitología fabulosa de las costumbres animales que la observación directa sólo podría contradecir. Y sin embargo, para nuestra imaginación, la salamandra permanece ligada al fuego, el zorro, a la astucia, la serpiente sigue ‘picando’ a pesar del biólogo, el pelícano se abre el corazón, la cigarra nos enternece mientras que el gracioso ratón nos repugna. Lo cual implica hasta qué punto esta orientación teriomorfa de la imaginación forma una capa profunda, que la experiencia jamás podrá contradecir; a tal punto que el imaginario es remiso al desmentido experimental” (2005:73).

Las categorías de más trascendencia de Durand, presentadas en su texto son denominadas: régimen diurno de la imagen y régimen nocturno de la imagen. En relación con ellas, Cegarra precisa que Durand:

Posteriormente, continúa desarrollando su trabajo bajo la agrupación del régimen diurno de la imagen, en el cual incluyó los símbolos teriomorfos, los símbolos nictomorfos, los símbolos catamorfos. Igualmente, añade los símbolos ascensionales, los símbolos espectaculares y los símbolos diairéticos. Como idea síntesis podría decirse que el régimen de la luz, que equivale al bien, lo bueno, triunfa en una idea de ascensión. Sobre el régimen nocturno de la imagen, de la oscuridad, equivale al descenso, al viaje que lleva al “interior”, es un descenso que a veces incluso necesita de un guía, un tutor capaz de orientarnos en esa búsqueda propia de las más profundas revelaciones. (CEGARRA, 2012, p.6)

Para concluir con el referente teórico conceptual, se recurre a ciertas posturas del gran psicólogo soviético L. S. Vigotsky, plasmado en el texto: La Imaginación y el Arte en la Infancia. Vigotsky (2006) conceptúa que la capacidad de recrear desde la imaginación se la debemos a la plasticidad del cerebro: “Fundamento orgánico de esta actividad reproductora o memorizadora es la plasticidad de nuestra sustancia nerviosa, entendiendo por plasticidad la propiedad de una sustancia para adaptarse y conservar la huella de sus cambios” (p. 8).

Luego dice: “El cerebro no se limita a ser un órgano capaz de conservar o reproducir nuestras pasadas experiencias, es también un órgano combinador, capaz de reelaborar y crear con elementos de experiencias pasadas nuevas normas y planteamientos” (p. 9).

Pero; la cita a llegar es la siguiente:

La psicología llama imaginación o fantasía a esa actividad creadora del cerebro humano basada en la combinación, dando a estas palabras, imaginación y fantasía, un sentido distinto al que científicamente les corresponde. En su acepción vulgar suele entenderse por imaginación o fantasía lo irreal, a lo que no se ajusta a la realidad y que, por lo tanto, carece de valor práctico. Pero, a fin de cuentas, la imaginación, como base de toda actividad creadora, se manifiesta por igual en todos los aspectos de la vida cultural posibilitando la creación artística, científica y técnica. En este sentido, absolutamente todo lo que nos rodea y ha sido creado por la mano del hombre, todo el mundo de la cultura, a diferencia del mundo de la naturaleza, todo ello es producto de la imaginación y de la creación humana, basado en la imaginación. (Vigotsky, 2006, p. 10)

Nada más reconfortante y equiparado para el cierre de este referente conceptual que la anterior cita, en la cual, se da a la capacidad creadora su real dimensión en contraposición con los párrafos iniciales en los que algunos autores advierten la marginalidad con que se asume el papel del arte. Repensarnos desde la

espiritualidad y la creatividad es mejor alternativa para el estado desaforado del alma humana de estos tiempos y pregonar lo que dice la canción ¡qué bonita que es la vida!

MÉTODO

La configuración de nuestro proyecto de investigación se enmarca en lo interdisciplinario. Las lógicas y concepciones de mundo han cambiado y el tema a investigar requiere de una aproximación abierta en la que confluyan múltiples disciplinas. Se pretende desarrollar un diálogo entre las distintas vertientes epistemológicas originarias frente a las nuevas formas de concebir, validar y organizar el conocimiento que imbrica y genera una serie de procesos emergentes y transversales a todas las capas sociales a partir de los usos musicales en la región.

Junto a esta estrategia interdisciplinaria, en aras de obtener respuestas de lo que las personas piensan y de sus sentimientos, se acude al enfoque cualitativo que ofrece técnicas especializadas en este sentido y, además, es un tipo de investigación formativa.

Para la concreción de nuestro proyecto, todos los vínculos entre los investigadores y sus colaboradores son de suma importancia. Por ello, será central escribir, preguntar, leer, escuchar, entrevistar, etc.

Técnicas de Recolección de Datos

El debate en relación con las ventajas y desventajas de investigación cuantitativa y cualitativa a la hora de abordar la realidad la investigación estaba definido por un marco epistemológico que la delimitaba en términos exclusivamente cuantitativo. En los últimos tiempos la situación ha cambiado y cada día son más los trabajos y las investigaciones desde un enfoque cualitativo. Este despunte ha generado alternativas de técnicas e instrumentos cualitativos para recogida de datos.

Etnografía de Las Fuentes

Las fuentes documentales que soportan este proyecto derivan de distintas posturas, medios y lugares. La observación participante, la entrevista etnográfica y la investigación documental son los fundamentos esenciales para el logro de los objetivos planteados. Este proceso puede resumirse en los siguientes momentos o fases:

Observación participante. (Focalizada): nuestro entorno, está construido por una serie de rasgos que percibimos y experimentamos a través de nuestros sentidos. Según Elliot (50) “nuestra capacidad de experimentar cualidades, desde cierta perspectiva, está ya bien desarrollada cuando llegamos al mundo”. Lo cierto es que, tallar la realidad es un asunto de perspectivas y puntos de vistas del observador. Eisner en calidad de estudioso, proponen una serie de seis rasgos característicos del estudio cualitativo al momento de observar los fenómenos sociales: enfocados, yo como instrumento, carácter interpretativo, uso del lenguaje expresivo, atención a lo concreto y coherencia, intuición y utilidad instrumental. Esta y otras propuestas similares, son propicias para los objetivos de recolección de datos del proyecto.

Entrevistas Etnográficas: Como resultado de varios diálogos y consultas en las asesorías, se estableció que el instrumento de aplicación para la recolección de la información sería la entrevista etnográfica una serie de preguntas revisadas y debatidas con el director para luego avalar el instrumento de medición. Una vez elaborado el instrumento se procedió a la aplicación del mismo de acuerdo con lo establecido en la recolección de datos.

Investigación Documental: El rastreo bibliográfico y documental relacionado con el tema de la música vallenata, da cuenta de una serie de textos que pretenden explicar orígenes del género, estilos, escuelas, biografías, anécdotas, debates, mitos, leyendas, etc. Otras fuentes bibliográficas fueron sugeridas por el director del proyecto de grado en la medida del avance en el mismo.

La línea de tiempo de las publicaciones de textos sobre la música vallenata se inicia con la publicación del libro Vallenatología, de Consuelo Araujo Noguera en 1972 hasta llegar a una de las publicaciones más recientes, “travesías por la tierra del olvido”: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia, publicado en 2014, y que ha sido merecedor de dos premios nacionales como la mejor investigación de tipo social en el país. Dentro de las publicaciones más referidas, en estos casi 40 años, se destacan: cultura vallenata: origen, teoría y pruebas, de Tomas Darío Gutiérrez; Vallenatología, de Consuelo Araujo; Vallenato, hombre y canto, de Ciro Quiroz;

En lo referido a la bibliografía recomendada por el director del proyecto de grado, cabe destacar: El ojo ilustrado, de Elliot W. Eisner; los límites de la interpretación, de Humberto Eco; El enfoque interpretativo en investigación educativa, de Pablo Daniel Vain y las estructuras antropológicas del imaginario, Gilbert Durant.

En cuanto a las funciones que ejerce la música, las fuentes bibliográficas examinadas provienen de reconocidos teóricos de la sociología y la antropología de la música: Carlos Reynoso, Alan Merriam, Jaime Hormigos Ruiz, Kurt Blaukopf y los autores regionales Carlos Augusto Sánchez, José Antonio Figueroa y Juan Cataño Bracho.

- a) Análisis del discurso)
- b) Análisis cualitativo de documentos)

Segmentación y Codificación

Para algunos autores la segmentación y codificación, es organización y recuperación de los segmentos más significativos de los datos estableciéndoles etiquetas o membretes. Ello involucra el análisis y un trabajo de interpretación, de revelaciones de patrones, donde los procedimientos de manejo y codificación de datos son considerados tareas preliminares. En este nivel el énfasis se pone en identificar características y relaciones esenciales, esto nos lleva a considerar que la codificación significa ampliar, transformar y reconceptualizar los datos de mayores posibilidades analíticas.

Como estrategia analítica, la codificación significa la vinculación de datos a un concepto o idea en particular. Así entonces, el trabajo analítico radica en establecer estos vínculos, para el manejo de datos. La tarea de análisis comprende el procedimiento reflexivo de generar nociones a partir de los datos y usar códigos como manera de lograr que estos expresen la relación entre los resultados y las posturas teóricas del investigador.

Finalmente, la codificación y la segmentación es una tarea esencialmente de develamiento. Para el investigador Tesch codificar significa, en última instancia, encontrar nuevos contextos, para analizar los datos, permitiéndole al analista pasar de la indagación a la interpretación, desde el construir nuevas relaciones y vínculos comprensivos.

Por último, la codificación es un proceso en dos niveles: en primer lugar se codifican los datos en categorías y posteriormente, se establecen comparaciones entre sí para agruparlas en temas y fijarles vinculaciones.

Población y Muestra

La población estimada es de 98 colaboradores o estudiantes y la muestra la constituyen (98) de estos, serán seleccionadas bajo unas estrategias concertadas por el grupo (director e investigadores). Para ellas se tendrán en cuenta la edad, el grado, comunidad y otras características.

Criterios Para La Selección De Muestra

En esta investigación se tomó una muestra que corresponde con los criterios establecidos por los autores y fueron:

- Que sean estudiantes de pregrado de Etnoeducación y pedagogía.
- Que estén de acuerdo con ser actores de la investigación.
- Que sean estudiantes de los semestres I, V, VI y VIII de la facultad de ciencias de la educación (poblaciones estudiantes de Etnoeducación y Pedagogía de los profesores Delio Mora y Roger Bermúdez)

Tiempo y Espacio

El tiempo estimado para la investigación es de 18 meses de las vigencias 2015- 2016. El proceso de observación participante y la aplicación de entrevista etnográficas se desarrollarán en el Distrito Capital de Riohacha y la ciudad de Valledupar. Paralelo a ello, se analizarán la documentación necesaria para tal efecto.

RESULTADOS

El análisis de las repuestas, frente a la pregunta de investigación y el objetivo, revelan los siguientes aspectos o hallazgos:

- Una concepción generalizada acerca de la función de la música como mediador del comportamiento.
- Una serie de categorías y términos analíticos propios del área y nivel de formación de cada entrevistado.
 - La coincidencia entre los criterios de los entrevistados en relación con la existencia de variados universos descritos en las canciones, demostrando que el vallenato, simplemente, revela las representaciones de mundos de los pobladores de la región.
 - Que el vallenato, como música vernácula ha sido el escenario para socializar las conductas de enamoramiento con una fuerte carga al machismo.
 - Para los estudiantes, los relatos y las narrativas de las canciones vallenatas emergen de los hechos de la vida.
 - El vallenato es, en últimas, la memoria sonora desde donde se difunde la visión de mundo de los pobladores de esta región; pero, actúa en doble vía; pues, a su vez, es receptor de otros mundos y hace que la sociedad interactúe con los otros.
 - El vallenato es un elemento del equipaje cultural e identitaria del Caribe Colombiano.
 - El vallenato, por su fuerte arraigo, es un espacio de resistencia desde donde se defienden las concepciones de este mundo y, a pesar de los embates de la posmodernidad, esta cultura ha dotado de funciones específicas su universo sonoro sin dejar de interactuar con el resto del mundo y El vallenato es memoria e imaginario.

Los anteriores hallazgos significan que la música cumple funciones muy concretas en la configuración del

espíritu de la sociedad. Por tanto, se afirma que es el contexto sociocultural donde se determina y construye la música; eso sí, ella, también, termina moldeando a la sociedad. Esta doble implicación indica repensar hasta donde, desde la música podemos afectar de manera positiva el espíritu de esta región. Los alcances de la música son insospechados. No obstante, sigue siendo una actividad como bien lo señalaron algunos teóricos referenciados, marginadas y más graves aún, sólo entendida a partir de un marcado hedonismo.

REFLEXIONES FINALES

Colombia, ha sido considerada regionalista, desde el punto de vista de lo marcado de sus costumbres y tradiciones, el pueblo Colombiano, ama su país y lo maravilla a través de sus diferentes esencias culturales, de esta realidad no escapa la música, cuya simpatía y vigorosidad se siente desde el mismo momento que se pone un pie dentro el territorio, lo marcado y pegajoso de sus letras, el tatarreo multitudinario de sus letras y el contagio de su música, ha hecho que el Vallenato se posicione sin lugar a dudas dentro de la conciencia de los colombianos y se convierta en marca indeleble dentro de sus vidas, constituyéndose como la música popular colombiana por excelencia, que sin duda alguna repercute dentro del quehacer y experimentar diario de la población.

Pues bien, haciendo eco a las respuestas de los estudiantes de la facultad de educación y expertos indagados son notables las huellas sociales consignadas en los cantos vallenatos en distintos periodos e imaginarios. El vallenato es música viva y, de acuerdo con los estudiantes, relata hechos.

En la voz de los estudiantes, se hace poca referencia al paisaje y al mundo rural y es de esperar, debido a las edades y la época. Sin embargo, una de las respuestas dice que se le canta al territorio.

Es innegable que el ritmo en la transición de un universo a otro, también, está descrito en las canciones vallenatas. Wildler Guerra lo manifiesta, cuando expresa que “sólo hacia la mitad del siglo XX, aparece la ciudad en las canciones y de cantarle al burro se pasó a cantarle al tren, al avión, al liceo, etc.”.

El vallenato, cual esponja, absorbe sin reparos estas profundas transformaciones de un materialismo exacerbado e individualista y lo escurre en toda la región y la nación, incluso.

Además de lo anterior, “el hedonismo se va instalando de manera, progresiva como actitud vital” y, también se instala el culto al cuerpo. Con razón, Abel Medina dice, con voz fuerte: hoy el vallenato le canta al cuerpo; ni siquiera al apartamento, sólo al cuerpo. Álvaro Cuello Blanchar, en su respuesta dice que “La Guajira ha sido un laboratorio de la influencia que puede ejercer la música vallenata en el comportamiento, incluso en el caso específico nuestro podemos hablar de algunos antivalores”. El anterior criterio del sociólogo Cuello, se cumple de manera plena en la respuesta del V semestre de pedagogía cuando afirman lo siguiente: “por eso la plata que cae en mis manos, la gasto en mujeres..., muchas personas lo repiten”.

En conclusión, ante la respuesta afirmativa con un *sí* a todas las preguntas de la entrevista, la música vallenata, a través de sus canciones y su uso hegemónico, es servil a un contexto social aparejado con el apetito voraz e insaciable del hombre posmoderno. Por lo tanto, los imaginarios que más inciden en el aprendizaje social de los estudiantes van acorde con estos tiempos, en los cuales según el sociólogo Jaime Hormigos Ruiz el placer y la libertad individual se erigen como valores culturales primordiales (Hormigos, 2008).

Los resultados manifiestan que la música como lenguaje es en sí misma una práctica comunicativa y expresiva habitual de cualquier cultura y con rasgos distintivos de ella; pero, negociadora y moldeable a los tiempos y las prácticas sociales. En la sencillez de la respuesta de los estudiantes, más bien se cubre, con mucho celo, el cofre donde se alberga el tesoro de los sentimientos. La simplicidad con la cual responden, pareciera decir: con la música entendemos lo extraviado que está el sentido de la vida.

Teniendo en cuenta el objetivo principal de este proyecto es la concientización a los estudiantes sobre la importancia de los saberes y usos de la música popular se hacen las siguientes recomendaciones:

- Construcción de una propuesta pedagógica tendiente concientizar a los estudiantes sobre los efectos y alcances de la música y en especial la vallenata.
- Generar conversatorios con expertos tendientes a debatir las conclusiones establecidas en este proyecto en aras de que los estudiantes adquieran criterio para entender que la música es un instrumento comunicativo fundamental que persigue describir conceptos, sensaciones, lugares, situaciones, etc., traspasa fronteras, revela generaciones, identifica pueblos y une a la humanidad entera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Araujonoguera, Consuelo. 1973. Vallenatologa. Bogotá. Ediciones Tercer Mundo Araujonoguera, Consuelo. 1988. Rafael Escalona el hombre y el mito. Bogotá. Planeta Blacking, Jhon. 1973. ¿Hay música en el hombre? Madrid. Música. Alinaza editorial. Blaukopf, Kurt. 2009. Sociología de la música. Milano: Real musical.

2. Canto Ortiz, Jesús M. 1994. Psicología social e influencia. Málaga: ediciones Ajilbe Cataño Bracho, Juan. 2007. El canto vallenato. Arte y comunicación. Valledupar: Gobernación del cesar

3. Cruces, Francisco y otros. 2001. Las culturas musicales. Madrid: Editorial Trotta Durand, Gilbert. 1982. Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginario. Madrid: Taurus ediciones
4. Durand, Gilbert. 2000. Lo Imaginario. Barcelona: ediciones del bronce
5. Figueroa, José Antonio. 2009. Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano. Instituto colombiano de antropología e historia
6. Hormigos, Ruiz Jaime. 2008. Música y sociedad. Madrid: DATAUTOR
7. Llerena Villalobos, Rito. 1985. Memoria cultural en el Vallenato. Medellín: Impresiones Quirama
8. Loyola, Fernández José. 2013. La charanga y sus maravillas, orquesta Aragón. Barranquilla, Colombia. Fondo Editorial del Caribe.
9. Medina Lima, Ismael. 2003. Vallenatos en su tinta. Cali: PISCCIOTTI Morris, Charles. 1992. Psicología. México: Prentice Hall
10. Reynoso, Carlos. 2006. Antropología de la música I. Colección complejidad humana. Reynoso, Carlos. 2006. Antropología de la música II. Colección complejidad humana. Swanwick, Keith. 1991. Música, pensamiento y educación. Madrid: Ediciones Morata S.A.
11. Urbina Joiro, Hernán. 2003. Lírica vallenata. Bogotá: Convenio Andrés Bello Vigotsky, Lev. 2006. La imaginación y el arte en la infancia. Madrid: Akal ediciones Wade, Peter. 2002. Música, raza y nación. Bogotá D.C. - Colombia.
12. Escamilla Morales, Julio. 2005. La canción vallenata como acto discursivo. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
13. Medina, Abel. 2015. Rafael Manjarrez. El canto inspirado de un trovador. Riohacha: Editorial Gente Nueva
14. Willems, Edgar. 2011. Las bases psicológicas de la educación musical. Barcelona: Paidós educador
15. Willems, Edgar. 2002. El valor humano de la educación musical. Barcelona: Paidós educador
16. Abello Vives, Alberto. 2006. El Caribe en la nación colombiana. Bogotá: museo nacional de Colombia y Observatorio del Caribe colombiano
17. Conde Calderón, Jorge. 2006. El Caribe en la nación colombiana. Bogotá: museo nacional de Colombia y Observatorio del Caribe colombiano
18. Zambrano Pantoja, Fabio. 2006. La construcción del territorio Caribe. Bogotá: museo nacional de Colombia y Observatorio del Caribe colombiano
19. Eisner, Elliot W. 1988. El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa. Barcelona: Editorial Paidós
20. Eco, Humberto. 1992. Los límites de la interpretación. Milano: Editorial Lumen Bauman, Zygmunt. 2002. La cultura como praxis. Barcelona: Paidós
21. Connor, S. (2002). Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la postmodernidad. Madrid: Akal.

FINANCIACIÓN

Los autores no recibieron financiación para el desarrollo de la presente investigación.

CONFLICTO DE INTERESES

Los autores declaran que no existe conflicto de intereses.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Conceptualización: Delio Jacobo Mora Pontiluis, Edibeth Joselin Mora Atencio, Emérita Sofia Muñoz Estrada.

Análisis formal: Delio Jacobo Mora Pontiluis, Edibeth Joselin Mora Atencio, Emérita Sofia Muñoz Estrada.

Investigación: Delio Jacobo Mora Pontiluis, Edibeth Joselin Mora Atencio, Emérita Sofia Muñoz Estrada.

Metodología: Delio Jacobo Mora Pontiluis, Edibeth Joselin Mora Atencio, Emérita Sofia Muñoz Estrada.

Redacción - borrador original: Delio Jacobo Mora Pontiluis, Edibeth Joselin Mora Atencio, Emérita Sofia Muñoz Estrada.

Redacción - revisión y edición: Delio Jacobo Mora Pontiluis, Edibeth Joselin Mora Atencio, Emérita Sofia Muñoz Estrada.