



Tradiciones sonoras del Sinú: la voz de su portador

Sound Traditions of the SINÚ: The Voice of their Bearer

Tradições sonoras do Sinú: a voz de seu portador

Álvaro Julio Agudelo Díaz del Castillo

<https://orcid.org/0000-0002-6468-5059>

Silvia A. Branda

<https://orcid.org/0000-0003-1084-9377>

Esta obra se publica bajo la licencia Creative Commons 4.0 Internacional Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual

Resumen

Este artículo se deriva de una tesis doctoral centrada en la configuración musical de un profesor, Arlington Pardo, egresado del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad del Atlántico, en Barranquilla, Colombia. El estudio se enmarca en un enfoque cualitativo, interpretativo y biográfico-narrativo, sustentado en los aportes de John Dewey, Paul Ricoeur, Jerome Bruner, D. Jean Clandinin y F. Michael Connelly. Los textos de campo fueron contruidos a partir de tres instrumentos: la entrevista en profundidad, las notas de seguimiento y el biograma. En esta ocasión se presentan los hallazgos que responden al objetivo de identificar, en las narrativas del profesor Pardo, las huellas que configuraron su formación musical. Del análisis emergieron cuatro categorías: espacios sonoros, experiencias formativas, hitos y personajes clave. Los relatos evidencian que el participante de la investigación aprendió las formas tradicionales de apropiación de saberes ancestrales vinculados con la música de su territorio, así como el dominio de las técnicas de interpretación, fabricación y apropiación de instrumentos tradicionales. A partir de estos hallazgos, se concluye que el profesor Pardo es un portador de la tradición sonora de la región del Sinú, en Colombia.

Palabras clave: formación musical; portador de la tradición sonora; música; identidad

Abstract

This article stems from a doctoral thesis focused on the musical configuration of a teacher, Professor Arlington Pardo, who graduated from the Bachelor's Degree in Music Program at the Universidad del Atlántico in Barranquilla, Colombia. The study follows a qualitative, interpretive, and biographical-narrative approach, grounded in the theoretical contributions of John Dewey, Paul Ricoeur, Jerome Bruner, D. Jean Clandinin, and F. Michael Connelly. The field texts were constructed through three instruments: in-depth interviews, follow-up notes, and a biogram. The article presents the findings that address the objective of identifying, in Professor Pardo's narratives, the traces that shaped his musical education. Four categories emerged from the analysis: sound spaces, formative experiences, milestones, and key figures. The participant's narratives reveal that he learned traditional forms of ancestral knowledge related to the music of his territory and mastered techniques of performance, construction, and appropriation of traditional instruments. Based on these findings, it is concluded that Professor Pardo is a bearer of the sonic tradition of the Sinú region in Colombia.

Keywords: Musical Training; Bearer of the Sound Tradition; Music; Identity

Resumo

Este artigo deriva de uma tese de doutorado centrada na configuração musical de um professor, Arlington Pardo, egresso do Programa de Licenciatura em Música da Universidad del Atlántico, em Barranquilla, Colômbia. O estudo se insere em uma abordagem qualitativa, interpretativa e biográfico-narrativa, fundamentada nas contribuições de John Dewey, Paul Ricoeur, Jerome Bruner, D. Jean Clandinin e F. Michael Connelly. Os textos de campo foram contruídos a partir de três instrumentos: a entrevista em profundidade, as notas de acompanhamento e o biograma. Nesta ocasião, são apresentados os achados que respondem ao objetivo de identificar, nas narrativas do professor Pardo, as marcas que configuraram sua formação musical. Da análise emergiram quatro categorias: espaços sonoros, experiências formativas, marcos e personagens-chave. Os relatos evidenciam que o participante da pesquisa aprendeu as formas tradicionais de apropriação de saberes ancestrais vinculados à música de seu território, bem como o domínio das técnicas de interpretação, fabricação e apropriação de instrumentos tradicionais. A partir desses achados, conclui-se que o professor Pardo é um portador da tradição sonora da região do Sinú, na Colômbia.

Palavras-chave: formação musical; portador da tradição sonora; música; identidade

Fecha de recepción: 2025-11-20

Fecha de evaluación: 2026-02-26

Fecha de evaluación: 2026-03-11

Fecha de aceptación: 2026-08-31

Introducción

Este artículo se desprende de una investigación doctoral titulada *La configuración identitaria profesional de un profesor de música del Caribe colombiano*. Un estudio biográfico- narrativo a partir del caso del maestro Arlington Pardo de la Universidad del Atlántico en Barranquilla, Colombia, desarrollada en el marco del Doctorado en Educación de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. A partir de indagaciones narrativas, abordamos la vida de un profesor egresado del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad del Atlántico, destacado tanto por sus propuestas pedagógicas como por su talento musical. La atención no se centró en su persona, sino en su experiencia, en su identidad como sujeto social. Se trata de un claro ejemplo de formación profesional que conjuga la dualidad de ser músico y docente, duplicidad hacia la cual apunta dicho programa y que constituye un tema recurrente en su agenda institucional.

Nuestra expectativa es que los hallazgos de la investigación contribuyan a la comprensión y reflexión sobre la problemática de formar profesionales con una doble disciplina, la pedagogía y la música, en coherencia con su contexto cultural. En este artículo presentamos los hallazgos que responden al objetivo de identificar, en las narrativas del profesor Arlington Pardo, las huellas que configuraron su formación musical. Describimos especialmente aquellas más significativas adquiridas en su pueblo natal, San Pelayo, desde su nacimiento hasta aproximadamente los 16 años.

Marco conceptual

Indagación narrativa y construcción de conocimiento

Entendemos que los relatos “son espacios propicios de investigación de las ciencias humanas que permiten interpretar y re-significar la vida de los individuos” (Nieto Bravo et al., 2019, p. 59). La investigación realizada se inscribe, ontológica y epistemológicamente, en la narrativa y cinco autores nos asisten para sustentar esta perspectiva. Apoyados en Dewey (1985), abordamos la preponderancia del lenguaje como medio para otorgar significado a la experiencia. Esta concepción, unida a la indagación narrativa, se vuelve significativa cuando la identidad emerge como una composición relatada de la propia vida (Sarasa, 2016). Cimentados en Ricoeur (2005), esbozamos el concepto de identidad narrativa, entendida como una comprensión ontológica del ser en el mundo que habita, en el conocimiento de sí mismo como saber fundamental y en la toma de conciencia más allá de las experiencias vividas. Asimismo, constituye una comprensión epistemológica al abordar el conocimiento del ser desde sus relatos, desde su propia voz y/o la de otras personas, considerando que contar es también conocer. De Bruner (1986) retomamos su noción del modo narrativo de conocer. Para este autor, la vida y el self son producto de una construcción narrativa (Bruner, 1990). El autor concibe la autobiografía como constructora del individuo y, a la vez, como una forma de narrar su propio yo: un modo narrativo de conocer las identidades. Finalmente, con Connelly y Clandinin (2006) fundamentamos que las experiencias narradas y vividas por las personas pueden ser interpretadas desde la indagación narrativa. En consonancia con estos autores, abordamos la experiencia considerando su temporalidad, su socialidad y su localidad (Clandinin, 2006; Clandinin et al., 2007).

Música e identidad

Desde la década de 1970, diversos autores han abordado cómo la música influye, se relaciona o interviene en la construcción de la identidad (Blacking, 2006; Frith, 2004; Hall, 2010). Según Salinas (2021), los estudios orientados a la comprensión del fenómeno identitario han transitado por distintas etapas, a partir de las cuales se identifican tres categorías: la homología estructural, que busca explicar la identidad grupal y hace referencia a cómo la música se refleja en los grupos sociales, en sus valores y sentimientos (Salinas, 2021). La interpelación, que concibe la música como un aparato ideológico del Estado que interpela a los individuos y los transforma ideológicamente (Vila, 1996). La narrativa, que vincula música y trama argumental en la construcción de la identidad. Esta perspectiva intenta explicar, desde la identidad narrativa, cómo la oferta identitaria que propone la música logra anclarse en las vidas de las personas (Vila, 2002). En nuestro estudio, la relación entre música e identidad resultó esencial para identificar e interpretar las huellas que configuraron la formación musical del profesor Pardo. Cabe señalar, que las músicas tradicionales en Colombia están estrechamente vinculadas con los territorios sonoros (Mincultura, 2015; Muñoz, 2008; Pinzón, 2020) y que, en los relatos del profesor, se evidencia cómo desde su niñez hasta la adolescencia creció inmerso en un contexto cultural particular.

Metodología

Realizamos un estudio cualitativo con enfoque interpretativo, biográfico-narrativo. Este tipo de investigación se caracteriza por ser inductiva, multimetódica y reflexiva, sus métodos de análisis son flexibles y sensibles al contexto social en el que los datos se producen (Branda, 2017). Entendemos que las situaciones naturales son la fuente principal para recoger información. Es posible hacerlo a partir de diversas técnicas, pero es quien investiga el instrumento principal. Asumimos una realidad dinámica y compuesta por diversidad de contextos, que privilegia el análisis profundo y reflexivo de los significados subjetivos e intersubjetivos buscando darle sentido (Álvarez-Gayou et al., 2014); es decir, de interpretar los fenómenos con base en los significados que las personas participantes les otorgan. En este enfoque se ponen en juego dos narrativas: la primera, las que elaboran los sujetos sociales respecto a sus historias y sus prácticas. La segunda, los relatos que construimos quienes investigamos de lo que identificamos y de lo que los participantes nos dicen sobre lo que realizan (Vain, 2012). La indagación narrativa en nuestro estudio sustenta la idea de la narración como manera de construir la realidad y de manifestar la identidad del participante desde su propia voz.

El participante del estudio, el profesor Arlington Pardo, desarrolla su labor formativa pedagógico-musical en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad del Atlántico, en Barranquilla. Sus particularidades como formador de futuros docentes, junto con el acervo cultural que ha construido a partir de sus experiencias de enseñanza y aprendizaje, entre lo empírico y lo académico, emergen como dimensiones centrales que merecen ser interpretadas. Lo empírico se manifiesta en el ámbito de la educación no formal, especialmente a través de su propuesta original de la Escuela de Música Tradicional, creada en 1997. Este proyecto se convirtió en un hito fundamental para la formulación del Programa Nacional de Músicas Tradicionales del año 2000 del Ministerio de Cultura de Colombia y constituye antecedente directo tanto del Plan Nacional de Cultura 2001–2010 como del Plan Nacional de Música para la Convivencia de 2003. Lo académico, por su parte, se evidencia en su aporte dentro de la educación formal. Ha liderado transformaciones curriculares de gran relevancia relacionadas con la enseñanza de las músicas tradicionales en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad del Atlántico. Su trayectoria profesional es reconocida por la elaboración de procesos didácticos basados en músicas e instrumentos tradicionales del Caribe colombiano; por sus contribuciones investigativas en la recuperación de dinámicas de apropiación de músicas tradicionales del Sinú; por su quehacer como músico multiinstrumentista, con dominio de técnicas de construcción e interpretación; y como compositor de obras didácticas inspiradas en las sonoridades de su territorio. Todo ello confirma que en su recorrido confluyen, de manera singular, las dos vertientes que lo constituyen: ser músico y ser docente.

El trabajo de campo se desarrolló en dos etapas. En la primera, realizamos las entrevistas en profundidad al profesor Arlington Pardo acompañadas por las notas de seguimiento y el biograma. En la segunda, los grupos focales, las entrevistas semiestructuradas y los cuestionarios abiertos a estudiantes, docentes, egresados y egresadas del Programa de Licenciatura. En este artículo nos centraremos en la primera. Esto nos permitirá abordar el objetivo que nos propusimos, identificar, en las narrativas del profesor Arlington Pardo, las huellas que configuraron su formación musical.

Entrevista en profundidad

La entendemos como “una forma especial de conversación entre dos personas [...], dirigida y registrada por el investigador con el propósito de favorecer la producción de un discurso conversacional continuo y con cierta línea argumental por parte del entrevistado” (Marradi et al., 2018, p. 267). La entrevista estuvo orientada a comprender las perspectivas del informante respecto de su propia vida y de sus experiencias, expresadas en sus palabras. En total, realizamos siete encuentros. Elaboramos un guión flexible, dinámico y abierto, organizado en torno a tres ejes temáticos: La vida personal: familia y entorno cercano; El contexto formativo: historia escolar y entorno musical; La experiencia personal: recuerdos, vivencias, aprendizajes, emociones y sentimientos.

Notas de seguimiento

Se trata de un instrumento que utilizamos para el seguimiento de las entrevistas. Para su diseño nos apoyamos en elementos del protocolo de entrevista de Creswell (2013). El nuestro registraba: la fecha de la entrevista, el tema, la duración, las observaciones, y todo tipo de información que pudiese ser de utilidad para el análisis posterior.

Biograma

Lo entendemos como una representación visual, creativa y narrativa de la trayectoria de vida de una persona, en donde se especifican y se interpretan los hitos, o momentos claves que inciden o jalonan la vida de la persona (Domingo et al., 2017). Con el biograma logramos complementar y organizar de mejor manera los relatos obtenidos en las entrevistas. Así identificamos las huellas que incidirían en la configuración de la formación musical del profesor Pardo. Lo diseñamos basado en el modelo propuesto por Ocaña Fernández (2006). El nuestro consiste en cuatro columnas que ordenan la información y posterior análisis: la primera es la cronología, en la cual se nombra la etapa; la segunda es su descripción; la tercera el contexto político, social y educativo de la etapa; y la cuarta los temas, hitos y personajes clave que se identificaron (Tabla 1).

Tabla 1

Biograma. Agudelo Díaz del Castillo (2025)

Biograma			
Cronología	Descripción	Contexto político, social y educativo	Temas, hitos, personajes clave
Vida personal: familia y entorno cercano			
Contexto formativo			
Entorno laboral			
Experiencia personal			

Cristalización y validez

La idea de cristalización es una metáfora tomada del prisma, el cual recibe la luz, la descompone en sus colores constituyentes y lo refracta en diferentes direcciones. Para asegurarnos de la validez tomamos la metáfora del cristal con múltiples caras como oposición a la metáfora de la triangulación, que es originada del triángulo plano y que ve la existencia de una sola realidad externa. Con la cristalización se apunta a observar las múltiples realidades que refracta el cristal al pasar la luz: los datos, la persona investigadora, quienes participan del estudio, la teoría, los métodos.

El protocolo que seguimos para las entrevistas en profundidad fue el siguiente: grabamos en audio y luego transcribimos lo grabado en un primer borrador. Posteriormente, enviamos ese borrador al profesor Pardo para que lo revisara e hiciera los ajustes que considerara pertinentes. Con ese texto revisado nos sumergimos en el análisis apoyados en el biograma y en las notas de seguimiento para así poder construir su historia que luego remitimos al participante para que la leyera y la validara. Por último, el profesor firmó el consentimiento informado con el cual permitió el uso de sus relatos y su historia para fines científicos.

Hallazgos

Entendemos que la vida está tejida por experiencias que configuran la identidad de cada sujeto. Son momentos vitales que emergen en los relatos y que, al ser interpretados, permiten dar respuesta al objetivo de nuestra investigación, identificar, en las narrativas del profesor Pardo, las huellas que configuraron su formación musical. Desde esta perspectiva, los relatos se constituyen en espacios de sentido donde se entrelazan memoria, emoción y conocimiento. En ellos, la experiencia se transforma en palabra, y la palabra, en posibilidad de comprensión. Por ello, los fragmentos que presentamos a continuación surgen de una historia co-construida entre quien investiga y quien narra, en un diálogo que da forma a una identidad contada. Nuestra intención no es sólo preservar la autenticidad de ambas voces, sino también, “[...] acercar el testimonio del narrador al lector y así dejar traslucir su frescura y autenticidad.” (Branda, 2017, p. 158). Identificaremos la voz del profesor con la sigla EAP, abreviatura de Entrevista Arlington Pardo. El número y la letra minúscula que la acompañan indican el orden en que realizamos las entrevistas. A continuación, presentamos los fragmentos seleccionados, que dan cuenta de las experiencias más significativas en la trayectoria formativa y musical del profesor Pardo.

Arlington Pardo es de la región del Sinú. Lugar que debe su nombre a sus primeros habitantes los Sinú también llamados Zenú, un pueblo indígena en el norte de Colombia. Fueron maravillosos orfebres, tejedores y ceramistas, ubicados en los valles del río Sinú, el San Jorge y parte del litoral

Caribe en los alrededores del Golfo de Morrosquillo en lo que hoy corresponden a los actuales departamentos de Sucre y Córdoba (Falchetti, 2009). Un territorio sonoro de pitos y tambores (Valencia, 2004) en el cual se encuentra el municipio de San Pelayo, lugar de nacimiento del profesor.

En un entorno musical sobreentendido (Voltmer, 2005), creció Arlington Pardo; así lo inferimos desde sus relatos. Él recuerda que “vivíamos en la música, pero no desde un proceso formal, educativo, si no una cuestión mucho más vivencial” (EAP 3). Su pueblo “San Pelayo era un entorno musical” (EAP 1A), la música era el eje de todo. Relata: “Pelayo era un pueblo de puros músicos. Todo el pueblo era música, en cada esquina había un músico. Los músicos eran labriegos y eran importantes. Tú escuchabas hablar de los maestros y todo el mundo... era la música” (EAP 1 B). Se entiende que la música era una constante y la estratégica ubicación de su casa al frente de la plaza se lo facilitaba, de esta manera evoca:

Cuando las bandas¹ tocaban se hacían fiestas a caballo, carreras a caballo, nosotros los pelaítos que estábamos ahí en esos patios escuetos presenciábamos todo eso [...] Se terminaba la fiesta de toros y fiestas a caballo y toda esa vaina, entonces a uno le quedaba era jugar a caballo. Jugábamos a las carreras de caballo, cada quien cogía un rol [...] Cuando tú veías la banda de los mayores estabas pendiente de qué era lo que escuchabas, te lo aprendías y después lo repetías con tu voz. Alguno se ponía “pa pa pa” [Arlington empieza a tararear]. Por ejemplo, yo tocaba el redoblante y cantaba y me gustaba el clarinete. Entonces en el patio con todos los pelaos nos reuníamos y cogíamos palitos y hacíamos una corraleja. Unos se dedicaban a hacer los palcos, otros eran de toros, otros garrocheros, otros que vendían guarapo y yo siempre estaba en la música. Montábamos los palcos y montábamos la banda, hacíamos todo lo que tú ves en una corraleja. (EAP 1A)

La cultura se aprende, se desarrolla en el juego (Huizinga, 1972). En su niñez Arlington Pardo jugaba a ser músico de banda. Narra que le “gustaban los instrumentos de viento. Entonces yo quería ser músico” (EAP 1B). Desde temprana edad mostró inclinación por la música. Sus juegos estaban relacionados con su entorno sonoro, fuertemente representado por las músicas tradicionales de la región del Sinú que escuchaba en las fiestas realizadas en la plaza. Entre tantas la más significativa fue el Festival del Porro², una huella profunda en su configuración como músico. Allí no sólo se escuchaba la música de banda, también se oían las diferentes manifestaciones musicales de la región tales como conjuntos gaiteros, de caña de millo, de arco sonoro, banda de hojita, bailes cantaos y decimeros; relata el profesor:

Como allá [en San Pelayo] estaba Marcelino Vertel, yo aprendí a tocar la flauta de millo³ con Marcelino Vertel, el grito de monte⁴ de María Sulipá. Entonces viene una influencia de los maestros, es que a mí me gustaba todo eso. Yo te puedo hacer una décima aquí ahora mismo [...]. Yo me las hacía rapidito y lo aprendí de pelao porque andaba detrás de los decimeros (EAP 1B).

Sus inicios en la práctica artística fueron en la danza. Vivencias trascendentales ocurridas a temprana edad. Huellas desde las cuales aprende la relación música y movimiento. En esas prácticas conoce el repertorio tradicional de diferentes formatos instrumentales de la región del Sinú. Con el tiempo en ese mismo espacio es tanto bailarín como músico:

Antes de estar en la bandita de hojita⁵ como músico era bailarín de un grupo de danza con Vladimiro y el Elgui que eran hijos de Eladio. Yo bailaba y tocaba. En algunas presentaciones tocaba, en otras era bailarín. Pasé de la danza a la música. (EAP 1 B).

Fernando Aguilar es un personaje clave en su proceso formativo musical. Con él aprendió a tocar la caja⁶, tiene sus primeras experiencias como músico de una banda y le muestra otro aspecto, la música como diversión. El profesor Pardo relata que “me llevaban pa’ los fandangos⁷, de pelaíto yo andaba con esos manes de fandango en fandango [...] con la cajita y me ponía a tocar” (EAP 1 A).

La banda de hojita de los Guerra es una huella profunda en su conformación como músico. Su inteligencia musical (Gardner, 2017) salió a relucir temprano. Desde niño mostró su facilidad para el manejo instrumental, con una clara observación al detalle y natural disposición para la imitación visual auditiva:

Alberto Guerra, tocaba hojita. En la esquina vivían los hijos de Jesús. [...] Entonces formaron una banda de hojita y en las noches practicaban pa’l festival. Y ellos vivían como yo vivir aquí y ellos en la esquinita. No había equipo de sonido. [...] Fueron de los primeros que hicieron bandas de hojita. Uno ya quería tocar también su hojita, pero no lo dejaban. Entonces como las cercas eran de palo uno se escondía detrás. Rompía la cerca, levantaba los palitos y se metía por debajo. Quedaba uno por detrás de las maticas. Todo eso eran unos cuadritos, así estaban las maticas. Ellos sembraban ají y plátano y uno se escondía ahí para verlos tocar.

Sucedía que a ellos se les iban dañando las hojas [...]. Las hojas con las que tocaban las votaban. Yo venía y las cogía. Y me quedaba viendo cómo hacían. Cogía mis hojitas y me las llevaba pa' la casa. Allá en la casa me quedaba viéndolas. Las hojitas se marcaban, se quemaban. Quedaba la marca de cómo tocaban ellos [...]. Entonces, comencé a pasar tiempo con las mismas hojitas de ellos, hasta que un día me sonaron y empecé a tocar. (EAP 1A)

Otra experiencia significativa fue la invitación que le hizo Gustavo Oliveros "Tavito". Él lo invitó a conformar la banda de hojita. Allí el profesor Pardo no sólo toca también dirige, son sus pinitos como director musical:

Un día estando allá apareció Gustavo Oliveros. Era un pelaíto hijo del Tollo, que era el mejor bombero. Eso eran puros músicos, entonces dice Tavito: «oye y tú dizque tocas hojita» yo le dije más o menos. «Toca pa' ver» y dijo: «oye tú si tocas hojita, tú si tocas hojita, es que nosotros estamos armando una banda allá con los hijos de Alcides Suárez, Dairo y Leonardo y esos pelaos, esos no saben tocar esa vaina, tú si tocas, vamos a armar la banda». (EAP 1B)

Los aprendizajes del profesor Pardo no estaban vinculados a su colegio, nunca tuvo en ese espacio formativo profesor de música tanto en primaria como en secundaria. Sus huellas musicales llegan de su entorno sonoro, de lo que él llama los maestros silenciosos. De todos los músicos maestros de entonces recuerda con nostalgia y aprecio al gaitero Pablo Carvajal, su huella es imborrable: "El maestro Pablo no fue mi maestro, no me enseñó, ni que agarra el pito que yo te voy a enseñar una canción. No, es el maestro porque era el que guardaba la memoria" (EAP 3). Inicialmente se inclinó por la banda, era lo que más escuchaba en las fiestas de la plaza. Apenas escuchó tocar la gaita⁸ al maestro Pablo Carvajal se enamoró de ese instrumento, de esas músicas. Pero, sólo los hijos de los gaiteros podían aprender a interpretarla. El profesor Pardo no era de esas familias por lo tanto no tenía quien le enseñara, tampoco tenía la gaita. Eduardo Páez "Chicho" cantante de los gaiteros es un personaje clave, lo lleva a un ensayo para que la toque. Interpretar la gaita del maestro Pablo Carvajal es un hito fundamental en su configuración como músico. A continuación, la narración de esa vivencia:

El viejo [Pablo Carvajal] como en la quinta ronda de tragos se había tomado diez [risas] y estaba ya marea'o. Pero antes me había dicho Chicho yo le voy a pedir al viejo Pablo que toque "la golera" pa' que tu veas como toca. Para el Chicho era como la canción más fácil. No era la más fácil, pero me había quedado mirando detenidamente como tocaba, observándolo. Entonces cuando el viejo se emborrachó, yo agarré la gaita. El Abel [el hijo] enseguida me la iba a quitar. «Oiga ese pela'o va a agarrar la gaita eso no puede tocarla ninguno. Pela'o necio» y dice Chicho «toque» y yo cojo la gaita y toco, y al oírme uno de ellos grita «ese pelao toca no joda déjalo tocá la gaita». (EAP 1B)

Guillermo Valencia Salgado "Compae Goyo", investigador, poeta y escritor del folclor es un personaje clave en su conformación como músico. Reconocía en el niño Arlington Pardo el talento y su inquietud por las músicas tradicionales de su territorio sonoro. Siempre que lo veía lo animaba a seguir en esas prácticas:

Él me regaló un libro y me dijo: «Aquí estás tú». Y miro el libro: Arlington Pardo compositor, músico no sé qué. Y entonces, a mí me dio esa vaina como una alegría. Yo dije, pero ya yo soy compositor ya yo soy músico, fue un estímulo. (EAP 2)

En su historia de vida tuvo maestros silenciosos en su territorio. Huellas que marcaron sus aprendizajes musicales: Marcelino Vertel y su grupo el consuelo de las mujeres; Sildulfo Izquierdo y su grupo las siete notas musicales de pueblo Bujo, ellos tocaban el Arco Sonoro⁹; María Solipá, cantadora de gritos de monte y cantos de vaquería; Rafael Herrera y su sexteto; Bandas de calabazo¹⁰ de Bonga Mella; grupos tocadores de Mano¹¹ o Corcovao y el decimero Juan Doria entre otros. Todos sus aprendizajes fueron por imitación.

Arlington Pardo era un preadolescente cuando Martín y Eloy Herrera le pidieron que con la gaita les acompañara sus canciones, en esa época no era posible. Sus canciones eran tonales y las gaitas eran modales, entonces no lo comprendía. No tenía conocimiento de la teoría musical pero lo entiende desde la práctica. La petición se convierte en un reto. Desde lo empírico analiza la técnica de ejecución, la estructura del instrumento, los materiales para su construcción, los modelos melódicos comunes y su afinación. Ese proceso inicia en 1977, cuando tenía 10 años y finaliza en 1980. Su resultado es la nueva gaita en el sistema musical temperado. Afina tanto las cortas como las largas. Estudio que también lo hace con la Flauta de Millo. Los Herrera son personajes claves porque gracias a la solicitud que le hicieron y a sus canciones, lo llevan a profundizar en esos temas. Así, emerge en él la lutería:

Resulta que hicimos unas gaitas, pero las gaitas estaban a la medida del viejo Pablo. Entonces Martín y Eloy tenían unas canciones [Arlington empieza a tararear]. Todas eran cantadas y no estaban en el sistema ni en el modo de afinación de las gaitas viejas.

[...] entonces la primera persona que atemperó las gaitas aquí y en el Caribe colombiano fui yo. Debió ser por la necesidad de tocar, es la historia. La necesidad de tocar lo que ellos me cantaban porque la “pollera colorá” por ejemplo no sonaba igual en las gaitas porque era jónica. Las gaitas estaban sobre el segundo grado [modo dórico]. Esas gaitas eran menores. Entonces le corrí los huecos y así hice con las primeras gaitas, todo el proceso de afinación lo hice. (EAP 1B)

A partir de los relatos del profesor Pardo podemos inferir que su conocimiento musical se configuró a través de procesos de imitación in situ y de autodescubrimiento en su pueblo natal, San Pelayo. Estas formas de aprendizaje se desarrollaron principalmente entre los seis y doce años de edad (aproximadamente entre 1973 y 1979) y se prolongaron hasta los dieciséis. Su formación musical se dio fuera del ámbito escolar, en escenarios comunitarios y familiares donde los saberes se adquirían de manera oral y experiencial. La ausencia de un profesor de música durante su escolaridad formal no supuso una carencia, sino que dio lugar a un proceso de aprendizaje autónomo, profundamente vinculado a las prácticas culturales y sonoras de su territorio.

En aquel contexto histórico, los licenciados en música eran escasos. De hecho, el único programa de Licenciatura en Música existente en Colombia había sido creado en 1965 en la Universidad del Atlántico, en Barranquilla, y solo hasta 1969 se graduaron sus dos primeros estudiantes (Marín y Carbó, 2018). Este dato nos permite dimensionar el valor de su formación empírica y la manera en que la tradición musical local suplió la falta de institucionalidad educativa en el campo musical.

Identificamos cuatro categorías que configuran su formación musical durante su niñez y su juventud, ellas son:

- *Espacios sonoros*: a) la estratégica ubicación de su casa frente a la plaza del pueblo, b) el entorno musical de su pueblo, c) la emisora parroquial, d) el Festival del Porro.
- *Experiencias formativas*: a) el grupo de danza infantil, b) los maestros silenciosos.
- *Hitos*: a) el día que pudo sonar la hojita vegetal, b) la invitación de Gustavo Oliveros “Tavito” para conformar la Banda de Hojita Infantil, c) el día que por primera vez toca una gaita.
- *Personajes clave*: a) Fernando Aguilar, b) Guillermo Valencia Salgado “Compae Goyo”, c) Eduardo Páez “Chicho”, d) Pablo Carvajal, e) los hermanos Martín y Eloy Herrera.

Las huellas que configuran su formación musical inicial en gran medida están enmarcadas en las tradiciones sonoras de su territorio. Sus experiencias lo han llevado a ser un músico multi-instrumentista con marcado énfasis en los pertenecientes a la Región del Sinú. Vivencias que le dieron una identidad musical. El profesor Pardo interpreta aerófonos tales como: la hojita vegetal, la gaita, la caña de millo, el massi, la ocarina, el corcovao y el arco sonoro, un cordófono (Imagen 1). Membranófonos como: el tambor alegre, el bombo, el redoblante e ideófonos como las maracas y los platillos. También algunos instrumentos de origen occidental que eran parte de los formatos de banda de su pueblo: trompeta, clarinete, bombardino y trombón. Además, ejecuta el acordeón de botones, la flauta traversa, la tuba, el piano, la guitarra y el violín.

Imagen 1



Nota: Algunos de los instrumentos tradicionales que aprendió en su niñez. En orden de las manecillas del reloj en las 12 interpreta la gaita larga, le siguen: la ocarina, el corcovao, el arco sonoro, la hojita vegetal, la caña de millo o pito atravesao, la gaita corta o machihembriá. (Agudelo Díaz del Castillo, 2025, p. 114).

Conclusiones

La cultura constituye uno de esos universales que modelan de manera decisiva el desarrollo humano (Bruner, 1990). El profesor Arlington Pardo es una expresión viva de esa idea, tal como se interpreta a partir de sus relatos. En su historia de vida, especialmente durante la niñez, en los tres primeros Festivales del Porro, y parte de su adolescencia, tuvo contacto con grandes maestros de la tradición sonora de su territorio. Los llama maestros silenciosos porque no le enseñaron de manera directa: los observaba de cerca e imitaba in situ, viéndolos interpretar sus instrumentos. Aprendió de Pablo Carvajal la gaita corta; de Marcelino Vertel, el *pito atravesao* o flauta de millo; de Sildulfo Izquierdo, el arco sonoro; de la cantadora María Solipá, los gritos de monte y los cantos de vaquería; de Rafael Herrera, la música de sexteto; y de Juan Doria, las décimas cantadas, entre otros.

Su identidad musical comienza a configurarse en su pueblo natal. A partir de sus relatos pudimos identificar que conoció las formas tradicionales de interpretación, fabricación y apropiación de saberes ancestrales. Aprendizajes con una visión totalitaria y vinculante del conocimiento: literatura, danza y música como unidad, no separados. En ese marco, instrumentos como el arco de boca, las gaitas, las ocarinas, el *pito atravesao*, la banda de hojita, el *corcovao*, las bandas de calabazo de Bonga Mella, todo concebido y unido a una historia, a un contexto sonoro. En una visión histórico-social de los elementos constitutivos de las músicas de su territorio.

Entendemos por portador de la cultura, aquellas personas que tienen saberes o técnicas propias de las tradiciones ancestrales del patrimonio cultural inmaterial. Son pilares fundamentales porque mantienen la memoria viva de esos conocimientos y su labor es esencial para la continuidad de esas manifestaciones. El profesor Pardo es músico multi-instrumentista. Interpreta aerófonos, membranófonos, ideófonos y cordófonos tradicionales de su territorio sonoro y los transmite en sus clases universitarias, escolares y en los talleres que participa nacional o internacionalmente. Los hallazgos de la investigación, expuestos en este artículo, permiten reconocer en Arlington Pardo a un portador vivo de la tradición sonora de la Región del Sinú, en Colombia.

Notas

¹ Agrupaciones con instrumentos de viento (Clarinete, trompeta, trombón y bombardino) y percusión (Bombo, redoblante y platillos) que interpretan ritmos tales como porro, fandango, puya y cumbia tradicionales de la Región Caribe colombiana.

² El porro es un aire o ritmo musical de la región Caribe colombiana.

³ Es una flauta travesera de lengüeta de cuatro orificios también conocida como *pito atravesao*. Fabricada con vegetales tales como las cañas de millo, carrizo o corozo.

⁴ Frases, gritos o imitaciones de sonidos de animales para expresar emociones, alertas o reforzar el sentido de comunidad.

⁵ Grupo musical que utiliza la hoja vegetal como instrumento melódico. Los participantes reproducen con ella los instrumentos aerófonos de la banda tales como clarinete, trompeta y trombón. Rítmicamente se acompañan con bombo, platillos y redoblante.

⁶ Un tambor de forma cónica con un parche generalmente sintético.

⁷ Bailes populares en el Caribe colombiano.

⁸ Flauta larga generalmente hecha con el tallo del cardón. La cabeza es de cera de abeja y carbón mineral con un trozo tubular de pluma de pato por donde se sopla. Las hay macho y hembra de dos y cuatro huecos respectivamente. También una corta llamada *machihembría* de cinco o seis orificios

⁹ Arco hecho con una rama generalmente de guayabo cuyos extremos se acercan con una fibra vegetal plana de palma real. El sonido surge al golpear la cuerda con una varita.

¹⁰ Banda musical que utiliza como instrumentos melódicos calabazas de diferentes tamaños. El sonido se produce por sople.

¹¹ Aerófono basado en las manos como instrumento melódico. El sonido surge al soplar en la cavidad que forman las dos manos unidas.

Referencias bibliográficas

- Agudelo Díaz del Castillo, A.J. (2025). *La configuración identitaria profesional de un profesor de música del Caribe colombiano. Un estudio biográfico-narrativo a partir del caso del maestro Arlington Pardo de la Universidad del Atlántico en Barranquilla, Colombia*. [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina.
- Álvarez-Gayou Jurgenson, J. L., Camacho y López, S. M., Maldonado Muñiz, G., Trejo García, Olguín López, A., & Pérez Jiménez, M. (2014). La investigación cualitativa. *XIKUA Boletín Científico De La Escuela Superior De Tlahuailpan*, 2(3). <https://doi.org/10.29057/xikua.v2i3.1224>
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* (F. Cruces, Trad.). Alianza Editorial.
- Branda, S. A. (2017). *Enseñanzas que dejan huellas: La biografía escolar en las prácticas profesionales: Un estudio interpretativo en los estudiantes del Profesorado de Inglés de la Universidad Nacional de Mar del Plata* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Rosario.
- Bruner, J. (1986). *Actual minds, possible worlds*. Harvard University Press.
- Bruner, J. (1990). *Acts of meaning*. Harvard University Press.
- Clandinin, D.J. (2006). Narrative inquiry: A methodology for studying lived experience. *Research Studies in Music Education*, 27(1), 44–54.
- Clandinin, D. J., Pushor, D., & Orr, A. M. (2007). Navigating sites for narrative inquiry. *Journal of Teacher Education*, 58(1), 21–35.
- Connelly, F.M. & Clandinin, D.J. (2006). Narrative inquiry. En J. L. Green, G. Camilli, & P. B. Elmore (Eds.), *Handbook of complementary methods in education research* (pp. 477–487). Lawrence Erlbaum Associates.
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (3rd ed.). SAGE Publications.
- Dewey, J. (1985). Democracy and education. In J. A. Boydston (Ed.), *John Dewey the middle works Vol. 9: 1916*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- Domingo Segovia, J.; Domingo Martos, L. y Martos Titos, A. (2017). Los biogramas como trama para ubicar y comprender los procesos de desarrollo profesional e identitario. *Revista del IICE*, 41, 81–96.
- Falchetti, A. M. (2009). El ocaso del Gran Zenú. En *Cartagena de Indias en el siglo XVI* (pp. 68–90). Banco de la República. <https://repositorio.banrep.gov.co/handle/20.500.12134/6766>
- Frith, S. (2004). General introduction. En S. Frith (Ed.), *Popular music: Critical concepts in media and cultural studies* (pp. 1–7). Routledge.
- Gardner, H. (2017). *Estructuras de la mente: La teoría de las inteligencias múltiples*. Fondo de Cultura Económica.
- Hall, S. (2010). El redescubrimiento de la “ideología”: El retorno de lo reprimido en los estudios de los medios. En E. Restrepo, K. Walsh, & V. Vich (Eds.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 155–192). Envión Editores; Universidad Andina Simón Bolívar; Instituto de Estudios Peruanos.
- Marín Niebles, A., & Carbó Ronderos, G. (2018). *Prácticas de enseñanza en la formación de licenciados en música*. Sello Editorial Universidad del Atlántico.
- Marradi, A.; Archenti, N.; Piovani, J. (2018). *Manual de metodologías de las ciencias sociales*. Siglo Veintiuno Editores.
- Mincultura (2015). Territorios sonoros de Colombia. Programa territorios sonoros de Colombia. SIMUS sistema de información de la música. Territoriosonoro.org. Bogotá D.C. Bajado de: <https://territoriosonoro.org/products.html>
- Muñoz, Paloma. (2008). Tensión entre las “músicas tradicionales” y las “músicas populares”: Paisaje sonoro del sur del Cauca. *Signo y Pensamiento*, (52), 120–133. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48232008000100010&lng=en&tlng=es
- Nieto Bravo, J. H.; Angarita Mendoza, M.J.; Juan David Muñoz Velázquez, J. D. & Labrador Mancilla, G.A. (2019). La investigación narrativa como construcción social del conocimiento: Una aproximación epistemológica y metodológica desde el enfoque cualitativo. *Hojas y Hablas*, (17).
- Ocaña Fernández, A. (2006). *Identidad y ciclos de desarrollo profesional de los maestros y maestras de educación musical* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=72699>
- Pinzón Mendoza, M. P. (2020). *Urián Sarmiento y la búsqueda musical*. CeroSetenta Podcasts, Universidad de los Andes. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/urian-sarmiento-y-la-busqueda-musical/>
- Ricoeur, P. (2005). Devenir capable, être reconnu. *Esprit*, (7), 125–129.

- Salinas, B. (2021). Música e identidad: Una discusión teórica. En *Educación en música y arte en el territorio* (pp. 39–71). Sello Editorial IMA.
- Sarasa, M.C. (2016). *Relatos entramados de futuras identidades profesionales docentes* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Rosario.
- Temporetti, F. (2010). *La psicología en construcción y una pedagogía también*. Universidad Nacional de Rosario.
- Vain, P. D. (2012). El enfoque interpretativo en investigación educativa: Algunas consideraciones teórico-metodológicas. *Revista de Educación*, 3(4).
- Valencia Rincón, V. (2004). *Pitos y tambores: Cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura de Colombia.
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música: Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música*, (2). <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>
- Vila, P. (2002). Música e identidad: La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actualizaciones musicales. En A. Ochoa & A. Cagnolini (Eds.), *Cuadernos de nación: Música y transición* (pp. 15–44). Ministerio de Cultura.
- Voltmer, U. (2005). *Semiose des Musikalischen: Zur Rekonstruktion musikalischer Erkenntnis*. Lichtenstern-Verlag.