

LA MURGA CAMPESINA COMO TRADICIÓN MUSICAL EN EL MUNICIPIO DE
QUETAME CUNDINAMARCA

Monica Juliana Cruz Herrera

Código: 2019275011

Asesor: Diego Hernán Saboya González

Línea
Música y sociedad

Universidad Pedagógica Nacional
Departamento de Educación Musical Licenciatura en Música
Bogotá D.C Colombia
2024

TABLA DE CONTENIDIO

	INTRODUCCIÓN	7
1	ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN	9
	1.1 Descripción del problema	9
	1.2 Pregunta de investigación	11
	1.3 Antecedentes	11
	1.4 Justificación	15
	1.5 Objetivos	17
	1.5.1 General	17
	1.5.2 Específicos	17
2	MARCO TEÓRIO	18
	2.1 Quetame, un poco de Historia.....	18
	2.2 La construcción de la identidad cultural.	21
	2.3 Identidad cultural en la construcción de la música campesina	24
	2.3.1 Transmisión oral en la cotidianidad musical del campesino.....	27
	2.4 Evolución histórica de la murga.	29
3	MARCO METODOLÓGICO.....	33
	3.1 Enfoque investigativo cualitativo	33
	3.2 Tipo de investigación: descriptiva	34
	3.3 Instrumentos de indagación	34
	3.4 Muestra de población	36
	3.5 Ruta metodológica	39
4	DESARROLLO METODOLÓGICO.....	43

4.1	Análisis de entrevistas.....	43
	Contexto histórico.....	43
	Formas de transmisión	46
	Experiencias musicales	51
	Rasgos musicales	54
4.2	Análisis musical	58
	Organología musical de las murgas campesinas.....	60
	Análisis 1	62
	Análisis 2	72
5	CONCLUSIONES	80
6	BIBLIOGRAFÍA	82
	ANEXOS	85
	Registro audiovisual.....	85
	Entrevistas.....	85

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1	Listado veredas Quetame.....	20
Tabla 2	Datos personales de la muestra poblacional	37
Tabla 3	Diseño de entrevista.....	40
Tabla 4	Diseño de aspectos a analizar	42
Tabla 5	Entrevistas Contexto histórico	85
Tabla 6	Entrevista Formas de transmisión.....	88
Tabla 7	Entrevista Experiencias vivas	93
Tabla 8	Entrevista Rasgos musicales.....	96

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Mapa Quetame, Cundimarca.....	19
Figura 2 Peregrino Pérez en la guacharaca, Arnulfo Hidalgo en la marcante y Alfredo Romero en la puntera.....	44
Figura 3 Alfredo Romero interpretando el requinto, don Edwin el tiple y don Jairo la voz	48
Figura 4 Transcripción - Verso cantado por Anselmo García	52
Figura 5 Don Edwin Interpretando el tiple	54
Figura 6 Interpretación con Guitarra puntera, Guitarra marcante y guachara	55
Figura 7 Agrupación Son y tradición.....	58
Figura 8 Guitarra Requinto	61
Figura 9 Guitarra tradicional.....	61
Figura 10 Guacharaca	62
Figura 11 Patrón rítmico Introducción “No me maldigas”	64
Figura 12 Introducción “No me maldigas”	64
Figura 13 Patrón rítmico Puente “No me maldigas”	65
Figura 14 Variación rítmica puente “No me maldigas”	65
Figura 15 Puente “No me maldigas”	66
Figura 16 Patrón rítmico de acompañamiento “No me maldigas”	67
Figura 17 Patrón rítmico guacharaca “No me maldigas”	67
Figura 18 Patrón rítmico estrofa “No me maldigas”	68
Figura 19 Estrofa “No me maldigas”	68
Figura 20 Coro “No me maldigas”	69

Figura 21	Transcripción Canción "No me maldigas"	70
Figura 22	Patrón rítmico introducción "Negrita linda"	73
Figura 23	Introducción "Negrita linda"	73
Figura 24	Introducción "Negrita linda"	74
Figura 25	Patrón rítmico de acompañamiento "Negrita inda"	74
Figura 26	Patrón rítmico guacharaca guitarra "Negrita Linda"	75
Figura 27	Patrón rítmico "Negrita linda"	75
Figura 28	Estrofa "Negrita linda"	76
Figura 29	Coro "Negrita linda" Primer verso	76
Figura 30	Coro "Negrita inda" Segundo verso	77
Figura 31	Transcripción Canción "Negrita linda"	78

INTRODUCCIÓN

La presente trabajo busca dar una definición a la murga campesina a partir de una descripción de los rasgos musicales y contextuales que han sido parte importante para la memoria y experiencias vivas de los quetameros. La característica principal de esta investigación se centra en documentar los aspectos musicales y contextuales que han dado significado de lo que es la murga en el municipio de Quetame.

Considerando que es poca la información registrada en los archivos del municipio en torno a este tema, se considera de vital importancia aprovechar que aún hay personas que fueron parte de las murgas campesinas y están dispuestas a brindar dicha información. De esta manera, se aporta un documento que retrata las experiencias musicales que han aportado de alguna manera en la identidad musical de los quetameros.

Esta investigación descriptiva, se realiza por medio de entrevistas semi- estructuradas, observaciones directas y registros audiovisuales que se organizaron con el objetivo de responder a los factores que se encuentran retratados en la ruta metodológica. A continuación se explicará la organización del documento y los contenidos de cada capítulo:

El primer capítulo de este trabajo contiene los aspectos generales que dan base a la investigación. Allí encontrarán la problemática y la pregunta que surge a través de esta, algunos antecedentes que brindan una guía teórica y respaldan el propósito de la investigación, la justificación y los objetivos generales y específicos propuestos a alcanzar durante el proceso.

El segundo capítulo abarca la base teórica que permite situar la idea de la investigación en fuentes verídicas. Este trabajo tiene como base tres temas teóricos. El primer tema, esclarece con información el lugar en donde se va a trabajar y permitirá que el lector se ubique de manera

más clara en el contexto en el que se da esta práctica musical. El segundo tema profundiza en cómo se ha dado la construcción de la identidad cultural en la sociedad abarcando de manera general y luego esa identidad en la construcción musical del campesino. El último tema habla del significado de la palabra murga y muestra los distintos escenarios en los que también se usa dicho termino.

El siguiente capítulo retrata el marco metodológico utilizado para cumplir con los objetivos planteados. Allí se expone el enfoque que tiene el trabajo, el tipo de investigación realizada, los instrumentos utilizados para la obtención de datos y las fases de la ruta metodológica diseñada para poder cumplir con los objetivos de este trabajo investigativo.

El cuarto capítulo presenta los resultados obtenidos en esta investigación, allí se encontrará la información recopilada a través de las entrevistas semi-estructuradas. Esta información documentada es analizada y organizada según los factores planteados en la ruta metodológica: Contexto histórico, formas de transmisión, experiencias vivas y rasgos musicales. Por último, se presentará el análisis de dos canciones interpretadas por el grupo Son y Tradición, estas interpretaciones contrastantes reflejan el uso instrumental de estas agrupaciones y la forma en que adaptan estos géneros.

1 ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Descripción del problema

Quetame es un pueblo ubicado en la provincia del Oriente del departamento de Cundinamarca, poco conocido por su ubicación, pero lleno de una gran diversidad artística que varía desde los más pequeños hasta los adultos de la tercera edad. Cada año, como en la mayoría de pueblos de Cundinamarca, Quetame realiza los festivales artísticos y culturales que brindan el espacio para que la comunidad difunda y dé relevancia a las diferentes muestras artísticas que caracterizan a este municipio.

Estos festivales no se realizan únicamente para fomentar el comercio y renombre del municipio, sino que incentivan a que sus habitantes muestren sus habilidades a la comunidad y también a las personas de los alrededores. Las muestras más características son realizadas por las escuelas de formación y pueblos vecinos, pero sin duda la que siempre ha estado presente a través de los años en cada marco de este tipo de festivales, son las murgas campesinas.

Las murgas campesinas, son pequeñas agrupaciones conformadas por la gente del pueblo que en su mayoría residen en el área rural y que han crecido y forjado su labor musical desde el empirismo. Estas agrupaciones han mantenido un legado musical muy importante para sus habitantes, ya que sus integrantes son personas que actualmente hacen parte de la tercera edad y conocen muy bien la manera en que la música ha estado presente en el municipio a través de los años.

Las murgas campesinas no solo se dan en el municipio de Quetame, sino que han estado presentes en varios pueblos. Sin embargo, con el paso del tiempo este tipo de agrupaciones han

perdido visibilidad y es por eso que las nuevas generaciones tienen gran desconocimiento sobre la existencia y características de las músicas tradicionales que estas practican.

Son varias razones las que han encaminado a este desconocimiento, una de ellas es la popularidad y comercialización de otros ritmos y la poca divulgación que esta tiene, puesto que hoy en día son muy pocas las personas que conocen y fueron parte de estas agrupaciones que abrieron paso a la música campesina en el municipio. Es gracias a los concursos y festivales que se organizan temporalmente en los pueblos, que estas agrupaciones se han podido mantener activas actualmente y continúan forjando esta labor musical.

Es evidente que el desconocimiento sobre las murgas campesinas en Quetame no sólo es por parte de personas externas a este, sino que los mismos habitantes del municipio cuentan con pocos datos que permitan permear este desconocimiento. Esta problemática existe ya que actualmente la escasa documentación que se tiene sobre las murgas campesinas no se encuentra registrada y la única evidencia está reflejada en la práctica de esta tradición.

La información sobre este tema en línea es muy limitada; únicamente se habla sobre los festivales y encuentros que se realizan en diferentes departamentos sobre festivales de cuerda y murgas campesinas, pero no hay una indagación profunda con una descripción específica de estas agrupaciones que muestren aspectos puntuales como el origen, características o más importante aún, el legado cultural que ha dejado esta música para los campesinos quetameros a lo largo de los años.

Es importante aprovechar que aún existen fuentes vivas como son los adultos mayores, ya que ellos son las únicas personas que conocen desde su vivencia la forma en que la murga ha

estado presente y se ha desarrollado a lo largo de los años, hasta el momento nadie ha sabido aprovechar esta información y es de gran importancia condensarla antes de que desaparezca.

1.2 Pregunta de investigación

- ¿Cuál ha sido el contexto y las características musicales que han hecho parte de la tradición de la murga campesina del municipio de Quetame Cundinamarca?

1.3 Antecedentes

1).

Encontrar una definición de lo que es una Murga campesina es un poco complejo puesto que la palabra “murga” no tiene un sólo significado. Diferentes investigaciones dan a entender que el término “campesina” fue adaptado por el contexto de las regiones en las que surgieron estas agrupaciones. Uno de los antecedentes que muestran un análisis de lo que es una murga es de la tesis titulada “Murgas: Cultura, Identidad y Política. Sus nuevos significados” por Pozzio, María Raquel (2003) realizado en la Universidad Nacional de la Plata, Argentina.

La tesis nombrada se desarrolla a partir de varias inquietudes que giran en torno a los fenómenos culturales y en este caso puntual, en cómo el fenómeno de las murgas argentinas regresó en la última década con nuevos significados y actores sociales. El investigador hace una observación participante de los ensayos de la murga platense “Tocando fondo”. Allí hace un análisis profundo a través de la entrevista y la observación, teniendo en cuenta la etnografía para ponerse en el lugar del actor y comprender su perspectiva. En las entrevistas el investigador

buscaba que el entrevistado se (explayara) para hacer “auto análisis provocado” (Bordieu 1999) sobre sus percepciones teniendo en cuenta el contexto argentino de ese momento.

Como resultado, la investigación llega a la conclusión de que la murga puede ser vista como un producto híbrido, ya que no sólo es una manifestación del carnaval porteño, sino que ésta ha adquirido distintas influencias sociales transformándola con una identidad o alineamiento con lo nacional y popular. Esta investigación aporta una mirada desde un contexto totalmente diferente de lo que es una murga y de cómo los aspectos sociales influyen en su práctica, demostrando que las murgas adquieren significados distintos dependiendo el contexto del que se relacionen.

2).

La Tesis titulada “Hacemos murga porque es la revolución - Una lectura de los conceptos de subalternidad y resistencia a partir del género “murga estilo porteño” realizada por Nayla Pisani, (Agosto,2008) de la Universidad Nacional de Mar del Plata, exploró desde la sociología este fenómeno de la murga en Argentina ya que al ser una práctica social, permite analizar lo que sucede en los sectores socialmente vulnerables, además profundiza no solo en la práctica de esta tradición sino que da mirada a los aspectos que impulsan a la comunidad al realizar estos festejos como lo es la posición construida entre el género murga y los modelos hegemónicos.

El punto de partida de esta investigación parte del concepto de hegemonía para analizar primeramente las relaciones de poder y la interconexión entre consenso y coerción, ya que se busca analizar los espacios contra hegemónicos que cuestionan y buscan resistir a esta hegemonía. Inicialmente el investigador busca significados a través de murgueros y murgueras sobre la lucha de aspectos de desigualdad y lucha por la hegemonía.

El investigador se basó en el enfoque cualitativo ya que le permitió profundizar en la respuesta dada por los integrantes de las murgas, además de que las técnicas que se usaron para la obtención de respuestas se basaron en la observación y entrevista en profundidad. Después de atravesar estas etapas, el investigador llegó a la conclusión de que las prácticas que reflejan la esencia de las personas y que el arte se convierte en una práctica social.

Esto muestra la importancia de tener en cuenta la forma en que las personas del municipio de Quetame viven su día a día. Ya que si bien, las murgas campesinas no se encuentran directamente involucradas en manifestaciones tan revolucionarias como lo es en Argentina, sí contienen varias características del diario vivir de los campesinos que reflejan e influyen en la manera en que ellos interpretan y hacen de esta práctica una tradición musical.

3).

La monografía “Dicen que la murga es... una aproximación a la murga de estilo uruguayo” realizada en el año 2019 por Selene Katherina Higuera Barajas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas muestra de manera general el fenómeno de la murga de estilo uruguayo y la repercusión que tiene fuera del país teniendo en cuenta varios aspectos: Desarrollo histórico y contextual, discurso dentro los espectáculos, y sonoridades características.

Para la obtención de datos se usó la documentación de algunos libros, artículos, revistas que hablan de la murga uruguayo y del Carnaval de Montevideo, también se acudió a algunos músicos murgueros uruguayos y colombianos que actualmente continúan involucrados con esta práctica artística junto con la transcripción de 6 piezas que aportaron al entendimiento de estas sonoridades, ayudando a quienes quieren adoptar este fenómeno a su práctica artística.

Esta investigación llega a la conclusión de que la murga del estilo uruguayo es una manifestación que además de haber nacido en el “Carnaval” representa un fenómeno que se relaciona con espacios pedagógicos, investigativos, sociales, de esparcimiento, entre muchos más. También muestra que algo tan arraigado de la comunidad montevideana y uruguaya, se ve en otras partes y de manera tan respetuosa, ya que al igual con el país oriental, la murga está generando impacto y apropiación en otros espacios, como la importancia de hablar de la cotidianidad y hacer una reflexión desde el arte.

Esta investigación muestra un panorama que permite entender los puntos que se deben tener en cuenta para analizar a una población, dando a conocer los aspectos que son importantes para que esta investigación tenga una estructura coherente.

4).

“Ruana y carranga: una visión cinematográfica de la música carranguera como fenómeno social y resistencia cultural del campesinado cundiboyacense” es una investigación realizada en los años 2014 y el 2015 con docentes y estudiantes de la Universidad Central. Esta investigación se llevó a cabo con el objetivo de comprender el contexto y la manera en que se origina y constituye la música carranguera, permitiendo una mirada más amplia del significado tradicional que muchos asocian a esta música.

Para su realización primero se llevó al análisis unas categorías y reflexiones del campesino y la interacción que tiene con su entorno. Buscando el origen de este género musical, los investigadores se encontraron con varias versiones e historias que de alguna manera dan evidencia la riqueza que tienen esta música en su significado y la manera en que se puede entender.

Esta investigación muestra como la música carranguera se ha convertido en una herramienta con la que el campesino ha podido mantener en sus raíces la esencia que los caracteriza, mostrando la identidad que los representa y alzando su voz a través de sus canciones, coplas y ritmos. Esto aporta de manera significativa a la investigación, ya que abre un panorama que no solo va enfocado a la parte musical de este género tradicional, sino que deja en evidencia la gran importancia de comprender la relación que tienen los campesinos con la música que practican. 322 330 1305

1.4 Justificación

La música es un medio que permite transmitir la identidad y el significado que caracteriza a una sociedad; mantenerla presente y traerla a la actualidad es de gran importancia para el legado cultural de una sociedad y en este caso, para los quetameros.

A lo largo de los años, el municipio ha enaltecido el importante trabajo del campesino en diversos ámbitos. Sin embargo, hay muchos de estos aportes que no se profundizan e incluso pueden llegar a ser desconocidos para algunas personas. Este trabajo pretende ir más allá al exaltar esa labor en el ámbito artístico, específicamente con la música. A través de sus experiencias, se busca mostrar el legado musical que han construido y la manera en que este ha sido transformado con el paso de los años.

Esta documentación no solo beneficiará a la comunidad quetamera, sino que todas las personas interesadas podrán acceder a ella, ya que, si bien este trabajo de grado se realiza a partir de las murgas campesinas de Quetame, son varios los municipios que continúan exaltando a

estas agrupaciones tradicionales. De esta manera, el contenido recolectado podrá ser un recurso informativo que resalta esta expresión artística a través de registros e información.

También es de gran importancia considerar que con el paso del tiempo estos actos culturales pueden perder relevancia y llegar a un punto en el que puedan desaparecer. Con esta documentación, la existencia de estas agrupaciones no solo va a estar en los recuerdos de las personas; sino que además se contará con una recolección descriptiva sobre las características contextuales y musicales que hacen a estas agrupaciones catalogarse como murgas campesinas.

Es importante aprovechar toda la información que aún pueden brindar los adultos mayores, ya que son los que conocen originalmente cómo surgieron estas agrupaciones al ser los primeros en conformar y contribuir a lo que hoy se conoce sobre esta práctica. Esto permitirá que cualquier persona interesada en la cultura musical del municipio, conozca más sobre estos formatos artísticos y de esta manera se puede contribuir con la preservación de esta tradición musical.

Por último, se busca mostrar el aporte cultural que han tenido estas agrupaciones dentro del municipio, puesto que Quetame se ha caracterizado por ser un lugar con una gran diversidad artística en donde el interés por la música nace en gran parte por la influencia del entorno. Por esto, la documentación y análisis de los datos obtenidos serán de gran valor, ya que mostrarán la manera en que las murgas campesinas tienen relación con la identidad musical que caracteriza al municipio de Quetame.

1.5 Objetivos

1.5.1 General

Describir los rasgos musicales que han hecho parte de la memoria y de las experiencias vivas con respecto a la tradición y evolución de la murga campesina del municipio de Quetame Cundinamarca.

1.5.2 Específicos

Caracterizar el contexto musical en el que se desarrolla la murga campesina en el entorno cultural de Quetame.

Documentar las experiencias musicales a nivel técnico y contextual que hacen parte del patrimonio intangible de las murgas campesinas del municipio de Quetame.

Describir las distintas formas de transmisión de los saberes musicales que conforman las prácticas musicales entorno a la murga campesina.

2 MARCO TEÓRICO

El marco teórico proporcionará las bases teóricas necesarias para entender y así mismo abordar la problemática planteada en este trabajo de investigación. Este marco contempla inicialmente el contexto en donde se da la problemática planteada, seguidamente se hablará de la construcción de la identidad, para luego abordarla en relación a la construcción de la música campesina. Finalmente, se dará una definición de la palabra “murga” y se mostrará las diferentes maneras en las que se manifiesta.

2.1 Quetame, un poco de Historia

El municipio de Quetame, Cundinamarca, fue fundado por el sacerdote español José Joaquín Guarín el 26 de junio del año 1826 en Quetamito. En ese momento, la población que estaba allí ubicada, tuvo que trasladarse al sitio en donde se encuentra actualmente debido a un incendio que ocurrió en ese momento. El municipio es de origen indígena: Quetame en lengua chibcha quiere decir “vuestra labranza del monte”, ya que sus primitivos pobladores fueron descendientes del cacique Chibcha Ubaque que dominaba en ese entonces la región del oriente del departamento.

Quetame hace parte de la provincia de oriente del departamento de Cundinamarca, limitado al norte con el municipio de Fómeque, al occidente con Fosca y Cáqueza, al oriente con el departamento del Meta y al sur con el municipio de Guayabetal.

Figura 1

Mapa Quetame, Cundimarca



Geoportal IGAC – Colombiaenmapas.gov.co

La mayoría de los habitantes del municipio hacen parte de la zona rural, ya que según el censo realizado en 1.993 se establece que la mayor población está concentrada en el campo así: el 83% (4.470 habitantes) es población rural y el 17% (897 habitantes) se encuentran en la cabecera municipal.

Actualmente el municipio cuenta con una inspección llamada Puente Quetame y 24 veredas:

Tabla 1*Listado veredas Quetame*

ITEM	Veredas	Area en Ha	%
1	Caimito	311.51	2.25
2	Chilcal Alto	312.99	2.26
3	Chilcal Bajo	688.7	4.97
4	Corraleja	558.87	4.04
5	Estaqueca Alto	671.86	4.85
6	Estaqueca Bajo	874.32	6.31
7	Ficalito	336.65	2.43
8	Granadillo	472.77	3.41
9	Guacapate	309.47	2.23
10	Guamal Alto	611.16	4.41
11	Guamal Bajo	597.5	4.31
12	Hoya Alta	171.36	1.24
13	Hoya Baja	485.07	3.50
14	Hoya Vargas	121.44	0.88
15	Las Mercedes	1161.51	8.39
16	Las Mesitas	202.41	1.46
17	Llano Grande	316.78	2.29
18	Naranjal	1373.39	9.92
19	Povitos	309.46	2.23
20	Tengavita (Trapichito)	481.35	3.48
21	Tibrote Alto	565.58	4.08
22	Tibrote Bajo	1985.81	14.34
23	Totumito	514.1	3.71
24	Yerbabuena	303.88	2.19
25	Centro	109.28	0.79
	Total	13847.22	100

Esquema de ordenamiento territorial.

Las actividades principales del municipio son la agricultura (cultivo de frijol, sagú, maíz, arveja, arracacha, etc.), la ganadería y la actividad comercial la cual guarda relación con los productos de origen agropecuario. La base de la economía del municipio depende principalmente de la agricultura, en donde principalmente se produce el sagú y algunos productos que varían según la época del año.

Quetame, como todos los pueblos colombianos, posee características y tradiciones que dan muestra a la esencia que posee el territorio y las personas que lo habitan. A través de los

años, sus antepasados se han encargado de forjar un legado cultural que ha mantenido todas estas características que los identifican hasta el día de hoy.

El municipio cuenta con una gran identidad cultural que se ha mantenido presente gracias a los eventos que se realizan. No solo en el marco de festivales artísticos y culturales, también en fechas especiales como son navidades y basares que organiza la misma comunidad del municipio. Todos estos eventos que se realizan anualmente son los que permiten que la comunidad quetamera demuestre sus habilidades artísticas y así mismo mantengan las tradiciones presentes.

Estas festividades se han convertido en un patrimonio importante para el municipio, ya que son de vital importancia para el turismo y esencia de los quetameros, con ellas se han podido rescatar todas las tradiciones que se han transmitido como eventos religioso, las músicas que tocaban los abuelos y hasta los platos característicos que han sido heredados y representan la variada gastronomía de este municipio

2.2 La construcción de la identidad cultural.

Tener una mirada clara de lo que viene siendo la cultura en una sociedad trae consigo muchas variables. Hoy en día, varios autores han planteado su definición desde diferentes perspectivas, las cuales no resultan siendo problema; al contrario, ya que, al ser distintas direcciones de pensamiento, se vuelve necesario poder conocer varias de ellas para así poder tener una amplia mirada que va a responder a las necesidades del lector.

Para este trabajo de grado es de vital importancia comprender la manera en la que surge y está presente el fenómeno cultural de un territorio. El autor Clifford Greetz dice:

Si uno desea comprender lo que es una ciencia, en primer lugar, debería prestar atención, no a sus teorías o a sus descubrimientos y ciertamente no a lo que los abogados de esa ciencia dicen sobre ella; uno debe atender a lo que hacen los que la practican (Geertz, 1973, p. 20).

Involucrarse directamente con el sujeto que está inmerso en el contexto cultural, va a permitir identificar la causalidad que ha construido a través de la práctica que realiza. Por esto, antes de involucrarse con el objeto de estudio, es necesario conocer distintos puntos de vista sobre una definición que permita tener la interpretación de los fenómenos culturales y la construcción de los mismos.

Edward Taylor, quien es considerado el padre de la antropología, escribió en el año de 1871 un libro que tituló *Las culturas primitivas* donde plantea la cultura como:

Aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre. La situación de la cultura en las diversas sociedades de la especie humana, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, es un objeto apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción del hombre (Tylor, 1871).

Esta definición puede ser la más popular al mostrar lo que vendría siendo la cultura. Sin embargo, esta puede complejizar un poco su significado al ser tratada con tal generalidad, y es que, aunque el autor resalta las características que de alguna manera hacen entender lo que es la cultura, hace que sea difuso el poder encontrar una delimitación que ayude a la interpretación profunda y desconocida de un fenómeno cultural.

Para Clifford Greetz (1973) antes que teorizar la cultura, resulta más importante buscar la explicación de ese fenómeno, interpretando las expresiones sociales que resultan incomprensibles ofreciendo así, un argumento que pueda ser susceptible de ser definido. Antes de ver la cultura como una ciencia la cual se deba teorizar para poder comprender, es necesario lograr una interpretación no solo conceptual, ya que la cultura como identidad es un sistema de símbolos que permiten al hombre dar significación a su propia existencia que al ser compartidos y aprendidos, permiten tener una mirada del mundo que los rodea.

La construcción de esta identidad cultural ha sido el objeto de estudio de varios autores que buscan entender cómo las personas han adoptado ciertas características que de alguna manera está influenciada por varios factores que se relacionan con su entorno. Stuart Hall sociólogo y teórico de la cultura en su libro cuestiones de identidad cultural dice que el concepto de identidad no es esencialista, sino estratégico y posicional; ya que no señala esa parte que cumple el “yo” a lo largo de la historia como algo estático que se desenvuelve sin “cambios”.

Al adaptar esa mirada esencializadora a la identidad cultural, el autor (Hall, 1996) expone ese “yo colectivo o verdadero que se oculta dentro de los muchos otros "yos", más superficiales o artificialmente impuestos, que un pueblo con una historia y una ascendencia compartidas tiene en común” (p.17), según el autor, esto deja en evidencia de cómo esta mirada fija garantiza una “unidad” o como el mismo dice “una pertenencia cultural sin cambios”.

Para Hall la construcción de identidad cultural puede abarcar mucho más que eso, por eso, lo plantea de la siguiente manera:

Las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples

maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos (Hall, 1996, p. 17).

De esta manera la esencia de la identidad va a estar a estar continuamente sujeta a cambios y transformaciones constantes, puesto que de alguna manera se encuentra arraigada a la historia y sus recursos, “No «quiénes somos» o «de dónde venimos» sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos” (Hall, 1996, pp 17-18).

Esta mirada muestra lo compleja que puede ser la construcción de esa identidad colectiva, puesto que la sociedad no se ha forjado únicamente con los legados que han dejado los antepasados, sino que a partir de las diferencias individuales y conjuntas que poseen actualmente, se ha ido creando esa definición cultural que permite entender la manera en que se da la construcción de la identidad.

Reflexionar y analizar el panorama cotidiano que viven las personas entorno a la cultura como sociedad, permite tener la claridad del verdadero significado con el que se siente representados las comunidades actualmente, ya que al ojo de cualquiera ciertos hechos culturales no tienen una repercusión importante, pero que en conjunto y con un análisis de reflexión puede responder a lo que hoy en día puede representar a la sociedad.

2.3 Identidad cultural en la construcción de la música campesina

Las prácticas a través del arte se han convertido en el medio fundamental para construir y así mismo transmitir la identidad cultural que caracteriza a un conjunto de personas. La música en general, ha construido significados que van más allá de los aspectos técnico-prácticos que

muchos ya conocen, permitiendo una relación directa con aspectos sociales, identitarios y comportamentales de un grupo particular de personas, tal como lo expresa Cohen (1995):

Un lenguaje que se vive en la individualidad y en la colectividad, y que como práctica social nos habla de lo que somos y de los lugares en donde nace y se hace. A su vez, la música juega un papel fundamental en las relaciones cotidianas como productora de un lugar, ya que a través de ella las personas definen, nombran, describen, representan e interpretan tanto su contexto geográfico como social (p. 434).

La música campesina es un reflejo de lo que es y ha forjado el campesinado a través de los años, convirtiéndose en un medio importante que transmite ese simbolismo que los caracteriza por medio de los ritmos típicos que se conocen, hasta las historias que cuentan a través de sus letras y de las canciones que interpretan.

En Colombia se han ido adaptando diferentes ritmos que con el tiempo se fueron convirtiendo en símbolos culturales que identifican a cada región del país. Paone (1999) habla de que la llegada de esclavos a este continente trae consigo un cambio para la historia musical y es allí de donde surgen las diversas expresiones musicales “Híbridas”. De esta manera surgen los ritmos como la guabina y el torbellino en las zonas nor-oriental de la región andina (Boyacá, Cundinamarca y Santander).

La música que ha caracterizado al campesino ha venido transformándose y tomando relevancia gracias al discurso que cuenta por medio de sus ritmos fiesteros. A través del tiempo se ha logrado consolidar lo que se conoce actualmente como carranga a la música campesina, este género se fue construyendo a partir de tres ritmos importantes que son el pasillo, el

merengue y la rumba, ya que contribuyeron a la solidificación del merengue carranguero y la rumba carranguera.

Según Muñoz (1990), el merengue se empieza a ver en los años 50 ya que inicialmente se interpretaba el torbellino con bandola, requinto y tiple. El merengue llega a la región debido a tres factores, en primer lugar habla de la influencia de la radio, ya que gracias a este medio los campesinos adoptaron diferentes características musicales que permitieron dar popularidad a lo que se conoce como música campesina.

La radio ofreció espacios de educación y comunicación que influyeron en los comportamientos y hábitos de las personas de Boyacá, Cundinamarca y Santander. Estos aspectos abrieron puertas a que el campesino tuviera acercamiento con otros géneros musicales de diferentes regiones del país como la costa Atlántica con merengues y paseos vallenatos o de Bogotá y Medellín con bambucos y pasillos. “La radio logra procesos de aculturización y de culturación y crea una especie de dependencia de la radio con el mundo exterior” (Muñoz, 1990, p. 8).

La industria disquera también jugó un papel muy importante en esta transición gracias a la relación que tenía con la radio en los años 50. Por este medio se empieza a impulsar la música caribeña de compositores importantes como Guillermo Buitrago, cuyos merengues y paseos vallenatos alcanzan al público campesino, quienes adoptan estos patrones y modelos para el merengue andino colombiano (Muñoz, 1990).

El último factor que nombra el autor es la violencia que hubo en los años 40 y 50, ya que como consecuencia trajo consigo que muchos campesinos se movilizaran a otros lugares de trabajo donde los bares ya tenían recursos como el disco y la radio, ellos escucharon las

canciones que estaban de moda en el momento y así mismo las transmitieron con las personas que los rodeaban abriendo paso a un intercambio cultural.

Es durante toda esta transición que las agrupaciones campesinas empiezan a utilizar la guitarra en lugar del requinto, la bandola o el tiple para acompañarse en las agrupaciones y adoptando de esta manera los diferentes géneros fiesteros más populares del momento. Zambrano (2017) refiere a este formato como “murgas” ya que estos fueron los conjuntos veredales que se daban en la época de los 50 y fueron de las primeras agrupaciones en acompañar fiestas y amenizar diferentes encuentros.

Documentar lo que caracteriza a las murgas campesinas es el objetivo de esta investigación, con lo expuesto anteriormente se podrá tener un contexto que va a permitir comprender la información recolectada de las personas que vivieron esta transición haciendo parte de estas agrupaciones.

2.3.1 Transmisión oral en la cotidianidad musical del campesino

La música ha acompañado al hombre a lo largo de la historia a través de distintos escenarios. Para la sociedad, la música se ha convertido en un medio fundamental para la expresión humana ya que surge de la interacción y necesidad de un grupo de personas, en donde su complejidad puede llegar a ser irrelevante puesto que lo que realmente importa es lo que transmite al crearla, interpretarla o escucharla.

A partir de este interés nace la necesidad del ser humano por compartirla. En las comunidades más pequeñas la práctica musical habla mucho de la identidad que construyen como sociedad. Jhon Blacking en su libro *Qué tan musical es el hombre* expone:

El valor de la música en la sociedad y sus efectos diferenciadores en la gente pueden constituir factores esenciales en el desarrollo o atrofia de las habilidades musicales; el interés de las personas puede ser que se centre menos en la música en sí y más en las actividades sociales con las que se le asocia (Blacking, 2003, p.155).

De esta manera se logra entender de dónde surge la necesidad por aprender y transmitir esta práctica desde tiempos anteriores, y es que en Latinoamérica la oralidad ha sido una vía indispensable no solo para la música, sino también para lo que ha representado culturalmente a sol de hoy. Una gran cantidad de tradiciones se han mantenido vivas en la actualidad gracias a este medio oral que ha permitido difundirlas desde las primeras civilizaciones.

La música ha evolucionado y con ella la forma en que se transmite. Actualmente se cuenta con distintas formas gráficas que permiten interpretarla, sin embargo nunca se va a desligar de elementos que caracterizan la transmisión oral: la escucha y la visión. Estos elementos han sido fundamentales para el campesino y su labor en la música, ya que su formación musical viene del empirismo.

Los grupos veredales se dan en su gran mayoría por herencia familiar y es a partir de la tradición oral que han compartido sus conocimientos y gusto por la música, los espacios que comparten estando en la casa o a la hora del trabajo son importantes para la difusión que tiene la música y la identidad que la caracteriza,

La familia y las relaciones de parentesco, al igual que pasa con los oficios del campo como el de la hilandería, son fundamentales como canales de transmisión para la música y como vehículos de formación de los grupos, teniendo en cuenta que en el campo estos procesos se dan de manera oral. Es así como, el entorno familiar se convierte en un

fundamento para la creación, transmisión y gusto por la música y los oficios. (Ocampo, 2014, p 76).

Por estos espacios es que la mayoría de grupos están conformados por familias, ya que sus entornos influyen mucho en los intereses que cada uno va desarrollando y al mirar desde pequeños a sus abuelos, padres o tíos con la guitarra o el tiple en mano, adquieren la necesidad de replicar y buscar el medio para vincularse y compartir a través de la música.

2.4 Evolución histórica de la murga.

Según el diccionario, la palabra ‘murga’ tiene su origen en España, proviene de “musga”. Según la RAE, estas agrupaciones conformadas por “malos” músicos que tocaban para diversas festividades como cumpleaños, navidades o para eventos de gente adinerada, realizaban sus presentaciones con la esperanza de recibir algún obsequio a cambio de sus interpretaciones.

Ipiañelísima (2022) publica un artículo en donde cuenta que la murga llega a Sur América, gracias a la llegada de los españoles que usaron el canto y el baile para obtener comida y estadía. Fue desde entonces, que empezaron a surgir distintas agrupaciones que usaron su propia música para manifestaciones culturales que permitieron expresar su identidad. La conformación de estas agrupaciones varía según la tradición del lugar en que se practican, ya que estas contemplan aspectos que por lo general contienen interpretaciones a dos voces y el acompañamiento de instrumentos.

La murga es una práctica coral-teatral-musical que se ha adaptado en varias partes de Latinoamérica, ha estado presente regularmente en festividades importantes como carnavales,

fiestas patronales, o eventos importantes. Esta práctica es muy conocida en Uruguay, Argentina, España y Panamá.

En la actualidad la palabra murga es utilizada para denominar diferentes manifestaciones artísticas, cada uno de ellos muestra aspectos característicos y dejan en evidencia de como la práctica y significado cambia según el contexto en el que estas se encuentren.

La murga en Latinoamérica ha estado presente a través de diferentes manifestaciones. Es importante conocer un poco su práctica y la manera en que estas se han adaptado a los diferentes contextos donde se han desarrollado. Ipiñelísima (2022) en su artículo muestra como se ha presentado en América Latina y en algunas partes de Colombia, específicamente en torno al carnaval de Nariño:

- **La Murga Uruguaya:** La murga aparece en Uruguay en el año 1909 con la llegada de la Zarzuela, al año siguiente aparece una agrupación del Carnaval que se autodenominó “Murga la Gaditana que se va” parodiando lo acontecido con aquellos artistas españoles. Esta práctica se ha convertido a través de los años en manifestaciones culturales muy importantes, ya que han resaltado en los concursos de carnavales y evolucionado en su música y letra.
- **La murga de Carnaval:** Esta denominación se les da a los grupos que durante las festividades más importantes como el carnaval, las fiestas patronales, aniversarios o eventos deportivos hacen su participación coral-teatral-musical.

Estas fiestas de carnaval aparecen desde sus inicios en los barrios como propuesta cultural haciendo diferentes tipos de crítica a la sociedad, entendiéndose “como ‘cultura’ a la forma en la que cada colectividad se define a través de los símbolos

que crea, una disculpa donde se reencuentran los miembros del barrio, asociación, club de amigos, que se identifican con el juego” Ipiañelísima (2022). Estos espacios se han prestado para crear unión entre familias y el mismo barrio a través de la música, la máscara y la comedia.

- **La murga en el carnaval andino de Nariño:** El Carnaval de Blancos y Negros nace en Pasto, Nariño. Este evento, es muy importante debido a que es el único con raíces puramente indígenas. De este carnaval nace la primera definición de Murga del carnaval en el Sur Occidente de Colombia:

Grupo conformado comúnmente entre 8 a 22 personas disfrazadas uniformemente con un atuendo alegórico que se trasladan por la senda del desfile interpretando melodías populares pertenecientes al folclore tradicional. No existe ninguna clase de restricción en el empleo de los instrumentos para la representación de las tonadas, siendo fundamentales y esenciales los de percusión, dotando a la interpretación de un sonido particular que caracteriza a este tipo de agrupaciones dentro del carnaval (Ipiañelísima, 2022).

Esta práctica empieza en la década de los sesenta, en donde un Ipialeño se le ocurrió salir al carnaval con su grupo de amigos y en lugar de disfrazarse, sacaron sus instrumentos para crear música he improvisar diferentes ritmos.

Como se puede evidenciar, estas prácticas artísticas obtienen nuevos significados que varían dependiendo el contexto en el que se realizan, ya que responden a distintas formas de expresión y nacen de una necesidad cultural que busca expresar los rasgos culturales que han

forjado cada comunidad. De esta manera, se busca poder entender y darle orden a lo que viene siendo la murga campesina para el municipio de Quetame a partir de esta investigación, pues esclarecerá su significado y da a conocer lo importante y representativa que ha sido esta práctica para los quetameros.

3 MARCO METODOLÓGICO

Este marco metodológico proporcionará las directrices y principios necesarios para poder llevar a cabo la investigación con éxito.

3.1 Enfoque investigativo cualitativo

Al tener en cuenta al sujeto de análisis de esta investigación, se aplicará el enfoque cualitativo para la obtención de datos, este enfoque permite analizar y describir la cultura y comportamiento de una comunidad con el fin de entenderlos y así mismo dar respuesta para generar conocimiento. Esta recolección de datos se da en ambientes naturales y cotidianos, además de que el investigador ocupa un papel importante en el proceso investigativo ya que es quien, mediante diferentes técnicas se encarga no solo de analizar, sino que se convierte en el medio para obtener la información.

Comúnmente el enfoque cualitativo se usa con el objetivo de *descubrir o refinar* preguntas de investigación a través de métodos que en su mayoría carecen de medición numérica y que se encaminan más a la descripción y la observación, ya que su mayor reto es lograr relacionarse directamente con el ambiente y mimetizarse con éste, para identificar lo que los sujetos expresan y así adquirir una comprensión profunda del fenómeno estudiado.

Esta investigación se va a desarrollar en gran parte con este enfoque ya que se hace con la finalidad de poder obtener información tanto del origen como de las características musicales y contextuales de la murga campesina del municipio de Quetame. Para esto, es de gran importancia poder tener un acercamiento directo con las personas que fueron y hacen parte de la murga campesina, ya que son las que poseen la información necesaria para esta investigación.

3.2 Tipo de investigación: descriptiva

Al identificar el tipo de datos que se necesitan para esta investigación, nos damos cuenta que es de tipo descriptivo, ya que esta se encarga de conocer al fenómeno a investigar por medio de datos descriptivos. Carlos Sabino define a la investigación descriptiva en su obra El proceso de investigación (1992) como “el tipo de investigación que tiene como objetivo describir algunas características fundamentales de conjuntos homogéneos de fenómenos, utilizando criterios sistemáticos que permiten establecer la estructura o el comportamiento de los fenómenos en estudio, proporcionando información sistemática y comparable con la de otras fuentes” (p. 54).

Como en este tipo de investigaciones no existen variables, el investigador no puede tener el control del sujeto de estudio, este únicamente se encarga de recoger la información que les suministran los instrumentos de recolección que use para la obtención de datos. Es posible que el investigador relacione los datos obtenidos con el propósito de clasificarlos en categorías denominadas categorías descriptivas. No obstante, estas relaciones no pueden ser de causa y efecto, ya que sería imposible obtener este tipo de información al no disponer de variables.

Los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sometido a análisis (Dankhe, 1986).

3.3 Instrumentos de indagación

Los instrumentos de indagación son los que van a permitir que el investigador pueda acceder a los datos e información necesaria para su investigación. Estos datos se pueden obtener de diferentes maneras, ya que estas dependen de los intereses y objetivos que el investigador tenga.

En esta investigación se van a utilizar los siguientes instrumentos:

- **Observación directa:**

Este tipo de observación analiza al objeto de estudio dentro de una situación específica, en este tipo de observación el objeto se desenvuelve naturalmente en su entorno sin ninguna intervención del observador para alterarlo.

Albert (2007:232) señala que "Se trata de una técnica de recolección de datos que tiene como propósito explorar y describir ambientes... implica adentrarse en profundidad, en situaciones sociales y mantener un rol activo, pendiente de los detalles, situaciones, sucesos, eventos e interacciones".

- **Entrevistas estructuradas:**

Este tipo de entrevista se desarrolla a partir de un guion de preguntas que están formuladas de manera abierta, el entrevistador puede hacer las mismas preguntas y en el mismo orden. Esto se permite ya que la singularidad de cada situación es distinta, además de que las respuestas resultan impredecibles y se asienta a la cultura del entrevistado permitiendo así una conversación natural al momento de responder.

- **Entrevistas semi-estructuradas:**

En este tipo de entrevista se obtienen los datos a través de un conjunto de preguntas abiertas. Para que la información recolectada sea suficiente, este tipo de entrevista necesita una muestra de varios participantes. En esta entrevista al igual que en la estructurada se lleva a cabo por medio de un guion que engloba los temas de interés para el investigador. Sin embargo, el orden y la manera de formular las preguntas se dejan a valoración del entrevistador.

Cuando la entrevista inicie, la conversación puede llevar a la incorporación de nuevas preguntas en los términos que se crean convenientes dentro de la investigación, también se pueden explicar las preguntas formuladas o pedir aclaraciones si las respuestas dadas por el entrevistado no son claras o en caso de que se necesite profundizar para una mejor interpretación.


3.4 Muestra de población

La población de estudio es un conjunto de casos, definido, limitado y accesible, que formará el referente para la elección de la muestra, y que cumple con una serie de criterios predeterminados (Revista Alergía México, 2016).

La población estudiada en esta investigación estará conformada por 8 adultos mayores hombres que fueron contactados voz a voz. Niño (s.f) “En el “voz a voz” alguien debe iniciar una conversación para que el mensaje sea llevado por los clientes a sus amigos y conocidos. Pero alguien debe iniciar la conversación y ese alguien debe ser la marca.” En este caso, los clientes son las personas a las que les realizará la entrevista y la marca el investigador que los va a entrevistar.

Es importante aclarar que los sujetos de estudio no son las únicas personas que hacen parte de esta tradición musical dentro del municipio, algunos de ellos aportaron e hicieron parte de estas agrupaciones, como también algunas personas que actualmente continúan siendo parte de este formato. Ellos residen o residieron gran parte de su vida en la zona rural del municipio de Quetame, en donde la mayoría aprendieron y ejercieron la labor musical desde el empirismo.

Tabla 2*Datos personales de la muestra poblacional*

 A photograph of Edwin Clavijo, an elderly man wearing a black cap and a grey sweater, sitting and playing a light-colored acoustic guitar (requinto).	<p>Edwin Clavijo</p> <p>Edad: 87 años</p> <p>Vereda: Guamal</p> <p>Instrumento: Requinto</p>
 A photograph of Alfredo Romero, an elderly man wearing a red and yellow shirt and a grey cap, sitting on a green plastic chair and playing a yellow acoustic guitar (tiple).	<p>Alfredo Romero</p> <p>Edad: 79 años</p> <p>Quetame, centro</p> <p>Instrumento: Tiple</p>



Jairo Gilberto Rodríguez Gutiérrez

Edad: 61 años

Vereda: Guamal Bajo

Instrumento: canto



José María Rojas Hernández

Edad: 64 años

Vereda: Guacapate

Instrumento: Guitarra puntera



Edison Arbey Lara

Edad: 44 años

Vereda: Chilcal Alto

Instrumento: Guitarra Marcante



Jorge Armando Rodríguez Gutiérrez

Edad: 65 años

Vereda: Guamal Bajo

Instrumento: Guacharaca

3.5 Ruta metodológica

La ruta metodológica organiza el camino que va a llevar la investigación y clasifica el proceso que se debe realizar en etapas. Esta investigación consta de tres etapas que se desarrollarán a través de un proceso descriptivo.

- **Etapas A:** Instrumentos de indagación.

OBJETIVO: Diseñar las entrevistas y realizar registro audiovisual a la población objeto de estudio que va a permitir la obtención de datos en la investigación.

METODOLOGÍA: Someter el diseño de los instrumentos a criterios de confiabilidad que validen la información a partir de las aportaciones de expertos.

A continuación se encontrará una tabla que contiene los factores a los que se quiere llegar en la investigación, esto con el fin de facilitar los análisis al investigador y poder organizar la información documentada. Los factores son grandes unidades temáticas que permiten la formulación de las preguntas que guiarán las entrevistas semi- estructuradas.

Tabla 3
Diseño de entrevista

FACTORES	INDICADORES	PREGUNTA ORIENTADORA	PREGUNTAS SECUNDARIAS
Contexto histórico	<ul style="list-style-type: none"> -Papel que han jugado culturalmente las murgas campesinas en Quetame a través de los años. -Manera en la que empiezan estas agrupaciones. -Agentes musicales quetameros importantes que han existido. 	¿Cómo se originaron y han evolucionado las murgas Campesinas en Quetame?	<ul style="list-style-type: none"> 1- ¿Recuerda usted cómo empezó a darse esta práctica musical en el municipio? 2-¿Cuáles han sido los referentes musicales que han existido en el municipio? 4-¿Cómo llegaron los géneros que interpretan las murgas campesinas al municipio?
Formas de transmisión	<ul style="list-style-type: none"> -Manera en la que llega el conocimiento musical. -Herencia y legado musical. -Procesos de aprendizaje que realizan para aprender el repertorio. 	¿Cómo aprendieron y cómo lo enseñan?	<ul style="list-style-type: none"> 1-¿A qué edad y cómo empezó su proceso musical? 2-¿Ha enseñado usted lo que ha aprendido siendo parte de agrupaciones como la murga campesina? ¿De qué manera lo ha hecho? 3-¿De qué manera aprenden el repertorio que interpretan?
Experiencias vivas.	<ul style="list-style-type: none"> - Lo que vivieron y viven actualmente los agentes que hacen parte de la murga. -Espacios de difusión. -Concursos. -Encuentros. -Referentes. 	<ul style="list-style-type: none"> ¿Cuáles han sido los espacios en los que han participado las murgas? ¿Cómo se realizan? 	<ul style="list-style-type: none"> 1-¿De qué manera han aportado las murgas a la identidad cultural del municipio? 2-¿Con qué frecuencia se realizan dichos encuentros?

			3-¿Cuáles son los referentes musicales que ustedes tienen?
Rasgos musicales	- Características del formato. -Géneros que interpretan.	¿Qué aspectos musicales caracterizan a las Murgas campesinas?	1- ¿Cuál es la instrumentación que usan en la agrupación? 2-¿Qué géneros interpretan y de qué manera lo hacen?

- **Etapa B:** Aplicación de los instrumentos de indagación y análisis de resultados.

OBJETIVO: Registrar las experiencias de la muestra poblacional que han hecho parte de las murgas campesinas.

METODOLOGÍA: La información obtenida por medio de los instrumentos de indagación será organizada a través de categorías de análisis como una forma de visualizar de manera organizada los distintos factores en la investigación.

- **Etapa C:** Análisis de repertorio.

OBJETIVO: Analizar dos canciones contrastantes con el fin de sustentar el uso instrumental que tiene el formato de murga campesina.

METODOLOGÍA: El análisis del registro audiovisual se realiza con el fin de cumplir con los aspectos que se encuentran en la siguiente tabla:

Tabla 4
Diseño de aspectos a analizar

FACTOR	INDICADOR	PREGUNTA ORIENTADORA	ASPECTOS A ANALIZAR
Rasgos musicales	-Análisis del repertorio.	¿Cuáles son las componentes musicales que conforman estas agrupaciones?	1-Organología. 2- Forma musical de las canciones. 3-Análisis de cada instrumento según los componentes musicales: Ritmo- Armonía- melodía.

4 DESARROLLO METODOLÓGICO

A continuación se mostrará el análisis de las entrevistas realizadas en esta investigación, la información documentada se encuentra organizada a partir de los diferentes factores construidos en la ruta metodológica. En este análisis los factores se encuentran divididos por subtemas, esto con el fin de una mejor comprensión y organización de la información.

4.1 Análisis de entrevistas

Contexto histórico

Las murgas campesinas han sido parte importante para la cultura que ha caracterizado al municipio de Quetame. Por estas agrupaciones han pasado personas que de alguna manera han contribuido en los inicios musicales y fechas importantes para el municipio y sus habitantes. Por esto, es importante poder conocer cómo fueron sus inicios desde la perspectiva de algunas personas que fueron, y que a hoy en día siguen siendo parte de estas agrupaciones.

Don Edwin, quien fue un agente importante en la música, al ser de las primeras personas que tuvo un acercamiento y destreza con algunos instrumentos de cuerda entre esos el requinto, cuenta que anteriormente a estas agrupaciones las invitaban a tocar en varias reuniones, entre ellas *San Juan* y *San Pedro*, fiestas que se celebraban en el municipio.

Don Edwin cuenta que estas invitaciones ya no se ven, puesto que dichas celebraciones se dejaron de realizar con el tiempo en el municipio. Don José, que aún continúa con la labor musical al ser parte de una agrupación coincide con lo dicho anteriormente, cuenta que las fiestas de San Isidro también hacen parte de las tradiciones que se fueron perdiendo con el pasar de los años, dice que dichas fiestas eran muy celebradas especialmente en las veredas.

Una de las agrupaciones que ha estado presente a través de los años es la del adulto mayor. Este es un programa que ofrece el municipio para las personas de la tercera edad, allí tienen diferentes espacios de esparcimiento y entre esos se encuentra la agrupación que conforma don Alfredo. Él comenta que hace 29 años llegó al municipio y se unió a este programa, allí han tenido la oportunidad de tener una agrupación representativa en donde varias personas conocidas en Quetame por su labor musical contribuyeron a esta tradición al ser parte de la agrupación. Don Alfredo comenta que el señor Arnulfo Hidalgo, Ancizar Herrera y don Peregrino murieron y que desafortunadamente no hay un grupo actualmente ya que solo está él y el señor Augusto.

Figura 2

Peregrino Pérez en la guacharaca, Arnulfo Hidalgo en la marcante y Alfredo Romero en la puntera.



Tomada por Pedro Nel Barbosa

Gran parte de estas agrupaciones se han conformado por herencia familiar y el gusto por compartir al momento de tocar, Don Jorge comenta que ese gusto nace por la familia y la influencia del entorno, ya que él y al igual que varios de los entrevistados coincidieron en que su interés nació por tener personas cercanas que se desempeñaban en la música. Se habla de esta práctica musical como un momento en donde podían reunirse y compartir sus vivencias, ya que a

pesar de tener responsabilidades con la labor del campo, siempre sacaban un espacio para poder tocar. En palabras don Jorge: “*Salíamos a los basares y fiestas familiares y nosotros nunca [tuvimos] el interés que por cobrar, era sin ánimo de lucro. A nosotros nos interesaba era compartir la amistad con la familia y los amigos*” (Jorge Rodríguez, comunicación personal 26-02-2024).

Don Anselmo y Mario, cuentan que inicialmente empezaban sus inicios musicales con la influencia y compañía de su familia. Mario cuenta que tuvo la oportunidad de involucrarse desde niño con la música cuando estaba en la escuela, allí se presentaba cantando las canciones que escuchaban sus padres y lo que veía de sus hermanos. Don Anselmo dice que él conformó un grupo con su tío, en ese tiempo ellos tuvieron la oportunidad de presentarse en algunos concursos que realizaban anteriormente en Puente Quetame.

Lo dicho por los entrevistados deja en evidencia de cómo la familia ha sido factor fundamental para lo que ha construido musicalmente el campesino, Ocampo (2014) cuenta que la mayoría de personas han tenido un “taita”, un tío, o un primo que ha tocado en reuniones familiares o fiestas y así mismo las agrupaciones que conforman tienen relación con los vínculos familiares.

Como está expuesto en el marco teórico, el autor (Hall, 1996) habla de los rasgos de identidad como una constante de cambios y transformaciones, en donde también es importante lo que esta puede llegar a convertirse y no únicamente a lo que ha sido con el tiempo. La murga campesina es un ejemplo de expresión que ha evolucionado y adaptado entorno al ser humano, aunque su esencia musical aún se mantiene, según lo expresado por los entrevistados, se puede evidenciar que los escenarios en los que originalmente se presentaban no son los mismos. Es claro que estos grupos no solo hacían presencia para los concursos que se llevan a cabo en la

actualidad, sino que eran los encargados de amenizar las fiestas importantes que se realizaban dentro del municipio, teniendo un interés genuino por esta práctica puesto que en sus inicios surgía de manera natural al ser vista como un momento de recreación y esparcimiento para la comunidad.

Si bien, hoy en día estas agrupaciones cuentan con un espacio que busca preservar esta tradición musical, se abre la posibilidad de cuestionarse ¿Cuál será el futuro de las murgas de Quetame en unos años?

Formas de transmisión

Desde tiempos anteriores, se ha buscado la manera de transmitir todo aquel conocimiento que se ha descubierto a través de la experiencia y necesidad de una sociedad. Como resultado, ha surgido uno de los medios más importantes para el ser humano: la transmisión oral. Este poderoso medio ha sido parte fundamental para las culturas hasta el día de hoy, gracias a ella, los seres humanos han podido transmitir y enriquecer el conocimiento de todas aquellas facultades que han dado significado a su existencia.

Actualmente existen diversos medios de transmisión que gracias a su evolución han facilitado el desarrollo del hombre. Sin embargo, la importancia que ha tenido la transmisión oral, es aún muy significativa ya que continúa conservando la herencia que viene de generaciones anteriores. Por esto, es importante analizar la manera en que las murgas campesinas han adquirido y transmitido el conocimiento musical que los caracteriza, puesto que gracias a ellos y sus formas de comunicación, se han preservado la esencia musical que los hace identificarse como murgas campesinas.

Para este factor, además de analizar la manera en que ellos aprendieron y han enseñado sus conocimientos musicales, se plasmará la vivencia que tuvo cada uno de los entrevistados al relacionarse con la música. De igual manera, se verá reflejado el vínculo que tiene cada uno de ellos con el origen de estas agrupaciones.

Enriquecimiento del aprendizaje musical

Don Edwin tiene su primer acercamiento con la música a los 10 años edad. Comenta que fue gracias a sus hermanas ya que al ellas estar solteras venían a darles serenata músicos del Herrero que tocaban la bandola, el requinto o el tiple. Don Edwin le aprendió a ellos mirándolos tocar, ellos le enseñaron a afinar el instrumento y a partir de eso el inició autóctonamente escuchando y mirando.

Don Alfredo Romero quien vivió inicialmente en el municipio de Fómeque, inició con la música a los 8 años de edad. Fue el único de los entrevistados que da el título a la persona que lideraba los grupos en los que estuvo como profesor, sin embargo, cuenta que todo el conocimiento que ha adquirido es empírico pues la manera en que aprendió, fue mirando y por la influencia que tuvo en su familia, gracias a un tío que tocaba tiple.

Para aprenderse el repertorio, don Alfredo cuenta que ellos simplemente tenían las canciones aprendidas de memoria y al momento de conformar un grupo, identificaban cuál era la persona que tenía más problemas para afinar y de esa manera poder ayudarle y así mismo corregirle. *“Bueno, usted tiene la voz muy bajita o usted está haciendo esto, enderézcala que es aquí así para poder igualar a la mía con la suya y así poder hacer el dueto o el trío”* (Alfredo Romero, comunicación personal 07-02-2024).

Figura 3

*Alfredo Romero interpretando el requinto,
don Edwin el tiple y don Jairo la voz*



La mayoría de los entrevistados coinciden en que su proceso musical inicia por el ambiente e influencia musical que había en sus familias. Don Anselmo, Mario, José y Jairo comentan que su interés por la música nace entre los 5 y 13 años de edad, ya que en sus casas tenían familiares que ya estaban involucrados con la música, desde sus padres hasta sus tíos y hermanos.

Don Anselmo aprendió inicialmente un poco de guitarra, identificaba un poco la escala y se sabía la canción “Ay sí sí” en el instrumento, se compró una guitarra y a partir de eso pudo enseñarle a su hermano. Mario cuenta que sus padres no le enseñaron música formalmente, pero fue gracias a ellos que tuvo el interés por involucrarse con la música al tener instrumentos en casa, con el tiempo él aprende al mirar el diapason de las guitarras cuando tocaban sus hermanos.

Don Jairo, quien se dedicó a trabajar los aspectos de la voz para el canto cuenta que sus hermanos fueron los que le dieron algunas indicaciones y le descubrieron sus capacidades para el canto. Inicialmente le enseñaron algo de guitarra pero con el tiempo él ha ido perfeccionado el canto a través de la escucha, algunos aspectos que sí pudo aprender y que también ha podido enseñar es el manejo de las voces primera, segunda y a veces tercera gracias a un amigo.

También comenta que para aprenderse las canciones lo hace de memoria puesto que él es quien hace la parte de las voces en las agrupaciones en las que ha participado, lo de más lo hacen a oído porque anteriormente no se hablaban de tonalidades: *“Hasta ahora es que le dicen a uno que por La, o por Mi... pero es ahí por lo que uno capte porque tampoco es que tengamos mucha instrucción en eso”* (Jairo Rodríguez, comunicación personal 19-02-2024).

En el discurso de don Jorge y don José, se muestran aspectos que son importantes para lo que fueron sus inicios. A pesar de que la música estuvo siempre en su entorno, no tuvieron el apoyo de sus familias debido a las concepciones que tenían ellos con respecto a esta práctica. Don José relata que él trabajó para poder comprarse su primera guitarra y aprender solo, ya que su padre, a pesar de tener idea y poder para instruirlo, no le ensañaba porque veía esa práctica como vagancia, una idea similar para los padres de don Jorge. Tuvieron el apoyo de ellos cuando vieron el verdadero interés que tenían por la música y la habilidad que poseían para tocar un instrumento.

Todos coincidieron en que el conocimiento musical que han adquirido ha sido gracias a las oportunidades que tuvieron de observar a otros grupos y a su oído. Paone (1999) habla de que el campesino “siempre fue y casi que sigue siendo empírico o “de oído”, diciendo que se enseña tarareando o que seguía con pocas indicaciones y es el mismo alumno quien percibe y adapta lo que aprende a su manera.

Algunos comentaron que no sabían muchos aspectos técnicos pero lograban identificar las cosas que podían mejorar. Es hasta ahora en la actualidad que algunos de ellos han tenido la oportunidad de ir conociendo más elementos que les han facilitado su práctica musical, puesto que anteriormente era muy difícil que alguien tuviera el conocimiento para compartirlo.

Transmisión del conocimiento musical

Muy pocos de los entrevistados comentaron que tuvieron la oportunidad de enseñar. Don Mario cuenta que a pesar de que tuvo una persona con interés por aprender, no pudo hacerlo debido a que se le dificultó un poco, él dijo: *“Una vez intenté enseñarle a alguien de Sáname pero yo no sirvo para eso”* (Mario Herrera, comunicación personal 17-02-2024).

El caso de don Edwin fue muy diferente puesto que él si le enseñó a varios jóvenes, primero a que distinguieran y diferenciaran entre los sonidos graves y agudos para poder enseñarles las notas y la manera de afinar el instrumento por cuerdas, de esta manera: *“Para afinar primero se igualan las segundas, luego pisa uno un cuarto para las terceras, luego primeras con terceras sueltas, luego cuartas en quinto con terceras sueltas, hay varios métodos para afinar”* (Edwin Clavijo ,comunicación personal 07-02-2024).

Don Jairo y don Anselmo también comentan un poco sobre la información que han brindado a otras personas, por parte de don Anselmo comenta que enseñó un poco de guitarra a su hermano, primero a que identificara algunas notas y la canción “Ay sí sí”. Don Jairo en la actualidad sigue desempañándose en la música y hace parte de agrupaciones junto con algunos conocidos y su hermano, siendo parte de estas agrupaciones ha tenido la oportunidad enseñar algunos aspectos vocales que ha aprendido con el tiempo, como a identificar las segundas y terceras voces.

Para el campesino la música ha brindado un espacio de transmisión y esparcimiento, en donde estas prácticas continúan a día de hoy reforzando su identidad y relación con el campo, la mayoría de veredas cuentan con un grupo de personas que comparten este gusto por la música al transmitirla y recrearla por interés y tradición del lugar que los rodea.

“Es la tradición y la transmisión oral la que predominó hasta hace poco tiempo, cuando la academia se propuso estudiar las tradiciones de nuestro país como único medio de comprender muchas de las situaciones actuales” (Paone, 1999, p. 23). Sin embargo, al conocer los diferentes testimonios de las personas entrevistadas, se puede comprender que el conocimiento que se ha adquirido a través de la práctica se continua transmitiendo por medio de la tradición oral hasta el día de hoy, a pesar de que la academia ha llegado a varios lugares con el fin de dar una comprensión más exactas de las prácticas musicales.

Experiencias musicales

Conocer las vivencias de cada persona que ha hecho parte de estas agrupaciones es de gran importancia para esta investigación ya que permitirá entender de manera clara el entorno en el que se han desarrollado estas agrupaciones musicales.

Don Edwin cuenta que tocó con varias personas del municipio y que así mismo tuvo la oportunidad de enseñarles, don Arnulfo un amigo suyo quien ya falleció, fue una de las personas con las que mejor se sintió tocando y le acompañó en el tiple. Don Alfredo Romero siendo parte del adulto mayor comenta:

Nosotros con los del adulto mayor tenemos cada 8 días que vamos allá y nos presentamos, allá van y nos dan el Bitute, nos alegramos un rato, tocamos, las ancianas bailan con los ancianos, y eso es como todo, como una medio parranda, el que quiera

bailar baila y el que no se aplasta y se está por ahí quieto. (Alfredo Romero, comunicación personal 07-02-2024).

Además, también ha tenido la oportunidad de ir a varias partes del oriente del departamento como la mayoría de los entrevistados. Se han presentado en lugares diferentes al concurso que se hace en el marco de los festivales en el municipio y visitado lugares como Chipaque, Ubaque, Choachí, Guayabetal y Cáqueza.

Don Anselmo fue el único de los entrevistados que comentó sobre haber tenido la oportunidad de componer una canción cuando fue parte de un grupo con su tío, él canta una parte de la letra: *“Salió alegre y de mañana el amigo campesino, con tierra colombiana, con tierra colombiana, tras de un desierto destino...”* (Anselmo García, comunicación personal 12-02-2024).

Figura 4

Transcripción - Verso cantado por Anselmo García

The image shows a musical transcription of a verse in 3/4 time and the key of D major. The notation is written on a single staff with a treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece begins with a whole rest, followed by a quarter note D, a quarter note E, and a quarter note F#. The melody continues with quarter notes G, A, B, and C, followed by a quarter rest. The second line starts with a quarter note D, a quarter note E, and a quarter note F#, then a quarter rest, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The third line starts with a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G, followed by a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The piece ends with a double bar line.

Este fragmento es cantado con ritmo de pasaje en métrica de $\frac{3}{4}$ y tonalidad de Mi mayor. Con esta canción ganaron algunos concursos en los que se presentaban, con el tiempo hizo parte de otras agrupaciones que fueron cambiando un poco su formato al agregarle requinto, presentándose también en concursos de carranga. Don Anselmo cuenta que para poder ensayar a

él le tocaba caminar bastante ya que las personas que tocaban guitarra puntera y marcante vivían en otra vereda, él nos relata que en sus encuentros se reunían debajo de una mata a tomar aguardiente mientras tocaban las canciones que presentaban en los concursos.

Jairo cuenta que anteriormente la gente era muy rumbera y tocaban en las fiestas para los días de San Juan y San Pedro, además nombra las Romerías que se realizaban anteriormente en las veredas aunque él no estuvo presente en ese momento, pues su madre le comentaba que en dichos encuentros los habitantes se reunían y cargaban una imagen religiosa de casa en casa. Jairo describe que se realizaba un ejercicio similar en donde la gente se dirigía de casa en casa tocando, bebiendo y comiendo.

Estas celebraciones nombradas por los entrevistados fueron de las primeras en vincularse con los grupos veredales, Zambrano (2017) dice:

El baile de San Pascual y las Romerías, eventos que han contribuido al surgimiento de agrupaciones veredales y aunque en la actualidad ya no se llevan a cabo con la frecuencia de tiempos pasados, sí fueron un pilar importante en la conformación de esta expresión musical.

La participación de este formato y su relación con estas celebraciones religiosas como la Romería son tradiciones que anteriormente eran muy vistas, en donde la guitarra puntera, guitarra marcante, guacharaca, maracas y capachos eran instrumentos que se encontraban relacionados con varios componentes religiosos según Cárdenas (2020). Estas celebraciones fueron espacios importantes para las agrupaciones campesinas como lo han nombrado los entrevistados, puesto que ellos fueron los encargados de amenizar las fiestas con todos los ritmos fiesteros que llegaron en ese momento al municipio.

Rasgos musicales

La poca información que hay sobre las murgas en el municipio de Quetame no deja muy en claro las características musicales que catalogan a estas agrupaciones campesinas como murgas, por eso, cada una de las personas entrevistadas habla desde sus vivencias sobre el formato instrumental y del repertorio que interpretan.

Formato Instrumental

Don Edwin quien es la persona de más edad, cuenta que inicialmente tocaban con requinto, tiple y maracas ya que la música en ese tiempo era solo instrumental. Fue hasta después que se integró la voz para acompañar las reuniones no en el canto sino con coplas, las personas que querían integrarse decían coplas mientras que ellos los acompañaban con la parte instrumental. En ese tiempo la música interpretada por los campesinos estaba más enfocada a los torbellinos, puesto que para ese momento aún no se concebía el uso de la guitarra en las agrupaciones hasta que inician los años 50 (Muñoz, 1990).

Figura 5

Don Edwin Interpretando el tiple



Don Alfredo coincide con lo anterior pero comenta que él integró el acordeón ya que tenía una noción sobre ese instrumento. Don Jairo conoce que la murga se ha conformado por dos instrumentos de cuerda, que pueden variar entre guitarra, tiple y requinto acompañado siempre de la guacharaca o charrasca como también la llaman. Él dice: *“Es un trio de dos instrumentos de cuerda, puede ser guitarra con guitarra o guitarra y tiple o requinto y tiple y la guacharaca, eso es lo que yo conozco por murga.”* (Jairo Rodríguez, comunicación personal 19-02-2024).

Figura 6

Interpretación con Guitarra puntera, Guitarra marcante y guachara



Sin embargo, lo más común en las agrupaciones es el conjunto de dos guitarras, una puntera y otra marcante acompañado de la guachara. Este formato es el que más coincide con lo dicho por los demás entrevistados: Jairo, José, Edison, Jorge y Anselmo. Don Jairo cuenta que inicialmente se veía el uso de instrumentos como el requinto, sin embargo, esto se fue perdiendo por la poca proyección que estos tienen, puesto que para ese entonces no tenían la facilidad de amplificar el sonido y debido a eso, tuvieron que adaptar la guitarra a diferentes géneros

fiesteros; en palabras de don Jairo: *una guitarra suena y truena muy bueno* (Jairo Rodríguez, comunicación personal 19-02-2024).

Don Mario explica que la guacharaca que utilizaban era parecida a la que se usa en el formato de carranga, sin embargo, ellos la utilizaban para acompañar los vallenatos con guitarra. También cuenta que muchas veces no tenían el instrumento, entonces usaban linternas para remplazarla y poderse acompañar. *“También le hacíamos con una linterna cuando no teníamos, le raspábamos por el lado y lo hacíamos sonar”* (Mario Herrera, comunicación personal 17-02-2024).

Géneros que interpretan

Don Edwin explicaba que ellos tocaban inicialmente música instrumental y después se fueron vinculando aspectos con la voz a través de las coplas. *“La música era casi siempre solo instrumental, los que cantaban decían coplas, yo hacía coplas pero eso ya... pierde uno la memoria, 87 encima pesan.”* (Edwin Clavijo, comunicación personal 07-02-2024).

Los demás entrevistados comentan que con el formato de 2 guitarras y guacharaca interpretan varios géneros de música de fiesta, los más nombrados fueron el vallenato con guitarra, los pasajes y la música popular. Don Alfredo comenta que parte del repertorio que él ha tocado está conformado por la música guasca además de los pasajes y vallenatos, ya que ellos tenían algunos discos de esos géneros musicales.

Algunos de los artistas nombrados fueron Los Alegres del Guavio, Bovea y sus Vallenatos, Guillermo Buitrago, Alberto Fernández, Escalona y en cuanto al género popular Rómulo Caicedo. Según don Jairo estos géneros llegan por la influencia de la radio ya que tenían la posibilidad de transmitirla fácilmente, comenta que el vallenato llegó a las personas porque

eran muy fiesteras y estos géneros eran los que más se escuchaban, por esta razón las murgas adaptaron estos géneros para acompañar a la gente en las fiestas.

Tal como lo dice don Jairo, estos géneros llegan por la influencia de la radio, Muñoz (1990) cuenta que la radio cumplió un papel muy importante en cuanto a la educación y modernización del campesino, ya que trajo consigo influencias de otras partes del país y del extranjero como México (rancheras de Pedro Infante y Antonio Aguilar) como la Costa Atlántica (suenan entonces Rafael Escalona con sus merengues y paseos Vallenato), Bogotá, Medellín y Cali (bambucos y pasillos) (p.8).

Don Anselmo comentaba que ellos empezaron a interpretar el género vallenato por la influencia de otros grupos, ellos observaban y de esa manera adaptaron ese género en sus repertorios.” *En ese tiempo había un grupito de vallenato que tocaban aquí en la esquina, nosotros les poníamos cuidado y nosotros la tocábamos con guitarra.*” (Anselmo García, comunicación personal (12-02-2024).

Como se encuentra plasmado en el marco teórico, estos géneros de la zona del Atlántico jugaron un papel muy importante en la transición y adaptación que tuvieron los campesinos en cuanto los ritmos de merengue y paseo en la música campesina, todo lo dicho por los entrevistados coincide en que los géneros que se interpretan van desde Paseos, merengues y la música popular.

Se puede evidenciar que la mayoría de artistas nombrados impulsaron la música caribeña con agentes importantes como lo fue Guillermo Buitrago. Este compositor a través de sus aportes influencia al merengue nor-oriental colombiano por medio de patrones y modelos, al igual que otros agentes como Rómulo Caicedo y Bovea y sus Vallenatos (Muñoz ,1990).

4.2 Análisis musical

Este análisis se realizará a partir de las canciones “Negrita linda” y “No me castigues” interpretadas por el grupo Son y Tradición. Esta agrupación está conformada por cuatro personas; don José Rojas en la guitarra puntera y coros, don Edison Lara en la guitarra marcante, don Jorge Rodríguez en la guacharaca y Jairo Rodríguez con la voz principal.

Figura 7

Agrupación Son y tradición



Los aspectos que se analizarán reflejan de manera acertada la forma en que está constituido este formato. Se contemplará la forma musical de las composiciones y mostrará el rol que cumple cada instrumento en la agrupación en cuanto a componentes rítmicos, melódicos y armónicos que desempeñan.

Forma musical: En la música la forma hace referencia a la organización o estructura que tiene una composición musical. El artículo del Bachillerato de Artes Escénicas, Música y Danza.

I.E.S. López-Neyra (Bachillerato de Artes Escénicas M. y.-N., s.f) compara la composición de una pieza musical con el diseño de un edificio hecho por un arquitecto ya que los dos como resultado deben mostrar continuidad y forma. (Bachillerato de Artes Escénicas M. y.-N., s.f)“En música empleamos la palabra “forma” para describir la manera en que un compositor consigue este equilibrio arreglando y ordenando sus ideas musicales, la manera en la que diseña y construye su propia música.”(Pg.1), estas estructuras además de organizar la música permiten darle comprensibilidad a la composición.

Ritmo: Es el orden que coordina una sucesión de sonidos organizados en la música por lo que marca un compás, el ritmo se encuentra conformado por una serie de elementos que dan sentido a la música (Equipo editorial, 2021). Estos son:

- **PULSO:** Se denomina pulso a cada una de las unidades del ciclo de repeticiones que conforma al ritmo, estas pueden variar entre regulares e irregulares, aceleradas o ralentizadas.
- **ACENTO:** Es el énfasis sonoro que se le da a un pulso determinado.
- **COMPÁS:** Es la manera en que se organizan los pulsos en grupos, formando una contraposición entre sus partes débiles y fuertes, acentuadas y átonas.
- **TEMPO:** Velocidad o frecuencia con la que se producen las repeticiones.
- **DURACIÓN:** Lapso de tiempo determinado a partir de la relación entre el pulso y el tempo.

Melodía: Es la sucesión de sonidos organizados en su gran mayoría por diferentes alturas o duraciones que expresan una idea musical combinando tono y ritmo. Una melodía consta de

uno a varios motivos musicales o frases y puede repetirse varias veces a lo largo de una composición.

Armonía: La armonía es el uso de tonos en conjunto denomina aspecto vertical de la música, López (2022) en su artículo explica que la armonía va de la mano con la melodía puesto que en la mayoría de casos siempre la acompaña y aporta sonoramente más cuerpo y sentido sonoro, por esto es indispensable que al crearla debe existir un equilibrio entre sonidos consonantes y disonantes.

Organología musical de las murgas campesinas

Estas agrupaciones están conformadas usualmente por la instrumentación que utiliza el grupo Son y tradición. En donde la Guitarra puntera, guitarra marcante, guachara y voces dan el sonido característico de este formato. En ocasiones, estas agrupaciones incluyen otros instrumentos como cuchara de palo o acordeón, esto puede variar según la canción a interpretar.

Guitarra puntera: Esta guitarra es la que va en la punta y se encarga de guiar a la agrupación, la persona que la ejecuta debe conocer algunos principios básicos de la música, sea de manera empírica o sistemática. Este instrumento se encarga principalmente de las introducciones, improvisaciones y finales dentro del formato, debido a esto en la mayoría de agrupaciones los guitarristas hacen uso de la guitarra requinto para puntear, ya que su afinación y registro agudo permite con más facilidad la ejecución de algunas notas en comparación a una guitarra tradicional (Guitarra Vallenata, sf).

Figura 8*Guitarra Requinto**Casavalles – Vibra con la música*

Guitarra marcante: Esta guitarra es la clásica tradicional y se encarga del acompañamiento armónico en la agrupación, permite que la guitarra puntera realice las ideas melódicas dentro de la interpretación acompañándola armónicamente con elementos cromáticos y por medio de acordes de paso o movimientos del bajo (Luque, 2012).

Figura 9*Guitarra tradicional*

Guacharaca: La guacharaca o también conocida como carrasca o charrasca es un instrumento indígena muy utilizado en la música Andina, es un instrumento musical de rascado y está conformado por dos partes: La guacharaca misma, el cuerpo corrugado y el peino o trinche construido de alambre duro que cumple la función de rascar la superficie corrugada de la guachara (Portal vallenato, 2013). En las agrupaciones la voz principal es quien suele tocar este instrumento, aunque hay grupos en donde interpretan las maracas o cucharas, o simplemente no tocan ningún instrumento y se encargan únicamente de la parte vocal.

Figura 10

Guacharaca



Análisis 1

Título: No me maldigas.

Esta canción fue compuesta por Enrique Pertuz en el año 1980 e interpretada por el maestro Alberto Fernández quien es considerado el padre del canto vallenato en guitarra por su gran labor musical y su contribución para con la música. Este tema de ritmo paseo hace parte del álbum Riqueza Vallenata. Escuchar aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=oVosS9Xnv-k>

El paseo hace parte importante de los aires del vallenato, la elite del vallenato en su blog cuenta que este género presenta herencias indígenas, africanas y europeas, en donde el canto

melancólico y la brevedad en la notación musical viene de las supervivencias indígenas, mientras que los africanos traen consigo la herencia de ritmo en las percusiones mulatas y los españoles la tradición del romance con estrofas de cuatro versos y décimas, permitiendo de esta manera una métrica rígida para la versificación del canto (vallenato, s.f).

Forma musical:

Este paseo vallenato se desarrolla en tres estrofas y coro como lo es el modelo tradicional de este género, la interpretación realizada por el grupo Son y Tradición está organizado en donde A son las estrofas, B el coro y C el puente de esta manera:

Introducción – Estrofa A – Coro B – Puente C + Introducción – Estrofa A – Coro B –
Introducción - Estrofa A – Coro B.

Cada estrofa está conformado por dos frases

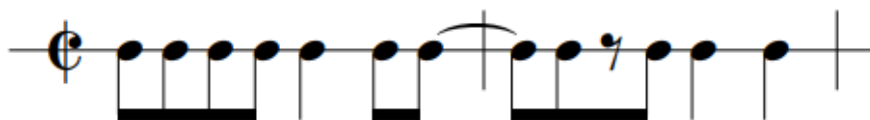
Tonalidad: E

El papel que cumple cada instrumento en la interpretación de la canción es:

Guitarra puntera:

Es importante tener en cuenta que este instrumento es transpositor, por lo tanto en las imágenes se encuentra su escritura en nota real.

En la interpretación este instrumento da inicio a la canción con una introducción de ocho compases con repetición que se desarrolla a partir del mismo motivo rítmico de corcheas y negras.

Figura 11*Patrón rítmico Introducción “No me maldigas”*

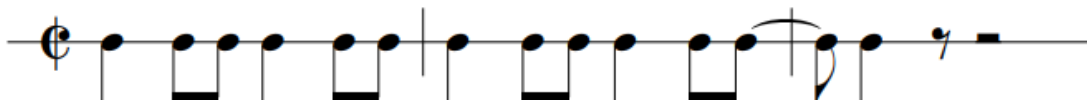
El movimiento melódico durante toda la introducción se desarrolla por movimiento mixto, es decir grados conjunto y disjuntos en donde los saltos son de tercera en el segundo compás y de quinta y cuarta en el sexto y octavo compás.

Figura 12*Introducción “No me maldigas”*

La guitarra puntera interpreta esta introducción después de cada coro, a excepción de la primera vez ya que después del primer coro realiza un puente para luego hacer la introducción nuevamente. Este puente se realiza por sextas y repite el mismo motivo rítmico de negras y corcheas las tres primeras veces:

Figura 13

Patrón rítmico Puente “No me maldigas”



Para darle cierre al puente y dar paso a la introducción su estructura rítmica cambia en el último tiempo del compás ya que realiza corchea-negra-corchea.

Figura 14

Variación rítmica puente “No me maldigas”

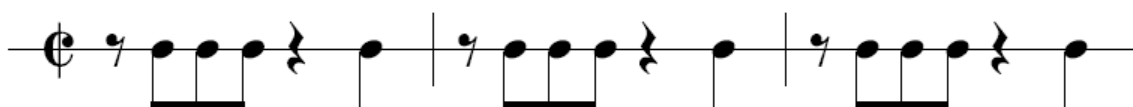


El puente se desarrolla por movimiento mixto, los saltos que se encuentran son de tercera y cuarta, inicia con un movimiento melódico ascendente y cierra de manera descendente para llegar a la tónica.

En esta interpretación la guitarra se mueve armónicamente durante toda la canción por los acordes de tónica Mi mayor (E) y su dominante Si siete (B7). Su estructura rítmica es de corcheas y negra como se muestra a continuación:

Figura 16

Patrón rítmico de acompañamiento “No me maldigas”

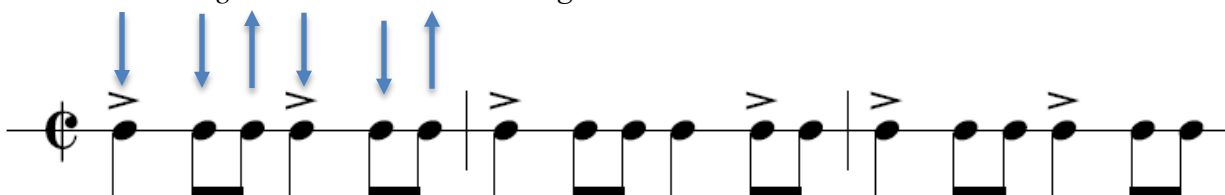


Guacharaca:

Esta se encarga del acompañamiento percutido en la interpretación, su patrón rítmico está conformado por negras y corcheas durante toda la interpretación.

Figura 17

Patrón rítmico guacharaca “No me maldigas”



Voz:

La voz se desarrolla de manera tonal en E mayor y su tesitura va desde un Mi 4 a un Sol sostenido 5 (E 4 a G # 5).

Figura 20*Coro "No me maldigas"*
Letra:

Yo recuerdo de aquel día
 Que juraste de quererme
 Ahora para aborrecerme
 Me hablas con antipatía. (Bis)

Pero a mí me lo decían
 Que era para entretenerme. (Bis)
 Ahora que no quieres verme
 Me desprecias vida mía. (Bis)

Yo recuerdo de los besos
 Que me diste con ternura
 Hoy me sirven de amargura
 Porque me brindas desprecio. (Bis)

En tus brazos estuve preso
 Por amarte con locura (Bis)
 Hoy que tu traición es dura
 Si me emborracho es por eso. (Bis)

Yo pensé todo en la vida
 Menos que me aborrecieras
 Te pedí que me quisieras
 Pero que no me maldigas. (Bis)

Como tu traición me obliga
 A pensar de otra manera. (Bis)
 Pasare mis borracheras
 Con la esperanza perdida. (Bis)

Figura 21
 Transcripción Canción "No me maldigas"

Score

No me maldigas

Paseo Vallenato

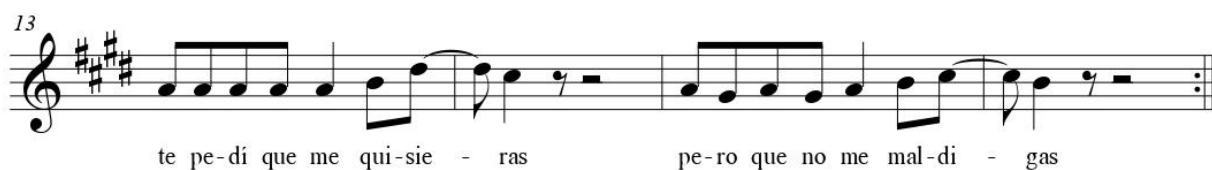
Compositor: Enrique Pertuz

Versión: Son y tradición

Trans: Monica Cruz

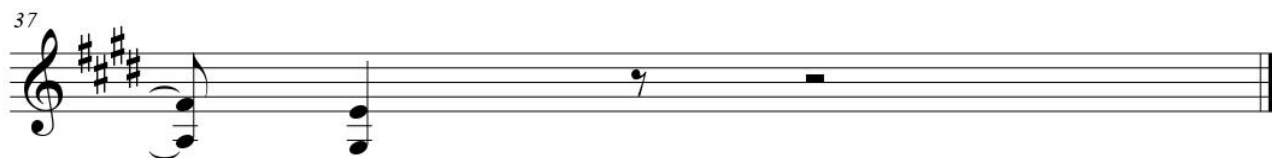
♩ = 85

Introducción



2

No me maldigas



Análisis 2

Título: Negrita linda

Este merengue campesino fue escrito por Hector Busto y es interpretado originalmente por la agrupación Los Tropicanos. Este ritmo fiestero viene desde el siglo XIX en donde los campesinos expresaban a través de la música temas sociales y políticos, su género nace de la mezcla de varios ritmos autóctonos indígenas que se fueron transformando con la llegada de los españoles y la influencia de la radio. Escuchar aquí: <https://youtu.be/z8bmE4Kk-VI>

Forma musical:

Este merengue cuenta con tres estrofas y coro, su forma es binaria simple ya que contiene dos secciones contrastantes A y B, en donde A hace referencia a las estrofas y B al coro, estas estrofas están conformadas por dos frases simétricas de 4 compases cada una. La interpretación realizada por el grupo Son y Tradición está organizada de esta manera:

Introducción - Estrofa A - Coro B - Introducción - Estrofa A - Coro B – Introducción’ – Estrofa A – Coro B.

Tonalidad: A mayor

Guitarra puntera:

Es importante tener en cuenta que este instrumento es transpositor, por lo tanto en las imágenes se encuentra su escritura en nota real.

La guitarra da inicio a la canción con una introducción de ocho compases en donde se desarrollan dos frases melódicas. El motivo rítmico es el mismo en las dos frases.

Figura 24*Introducción "Negrita linda"***Guitarra marcante:**

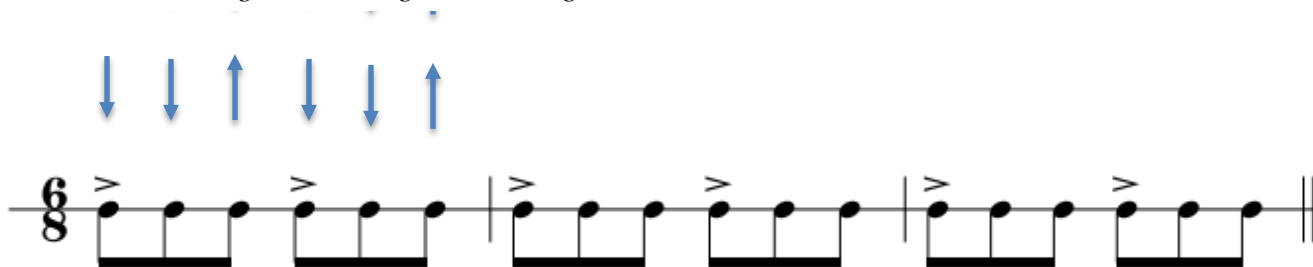
La guitarra marcante se encarga del acompañamiento armónico durante toda la interpretación, realiza los acordes de tónica La mayor (A), subdominante Re mayor (D) y dominante Mi mayor (E), en esta interpretación la guitarra hace los cambios armónicos en el primer tiempo del compás siguiendo el siguiente motivo rítmico:

Figura 25*Patrón rítmico de acompañamiento "Negrita linda"***Guacharaca:**

Esta se encarga del acompañamiento percutido en la interpretación, su patrón rítmico se mantiene durante toda la interpretación de esta manera:

Figura 26

Patrón rítmico guacharaca guitarra "Negrita Linda"

**Voz:**

La voz se desarrolla de manera tonal en A mayor y su tesitura va desde un Mi 3 a un Sol sostenido 4 (E 3 a G # 4).

Las estrofas se desarrollan a una voz y mantienen siempre el mismo motivo rítmico de corcheas y negras durante toda la canción.

Figura 27

Patrón rítmico "Negrita linda"



Las estrofas siguen el mismo movimiento melódico mixto de la introducción, el primer verso inicia con arpegio invertido de tónica (A) y la segunda en arpegio de dominante (E), el segundo verso es el único que tiene un cambio al realizar un salto de tercera descendente.

Figura 28*Estrofa "Negrita linda"*

Arpeggio (T)

5

Arpeggio (D)

3ra

El coro (B) tiene forma de pregunta – respuesta. Los dos primeros versos se desarrollan por grados conjuntos y está construido a dos voces, la primera voz lleva toda la melodía y la segunda voz se mantiene en nota pedal de tónica la mayor parte del tiempo como se muestra a continuación:

Figura 29*Coro "Negrita linda" Primer verso*

V1: Grados conjuntos

V2: Nota pedal A

V1: Grados conjuntos

El segundo verso se desarrolla a una sola voz manteniendo el motivo rítmico y lo responde el tercer verso a dos voces nuevamente, esta vez ya no es por nota pedal sino que lo acompaña por terceras.

Figura 30

Coro "Negrita linda" Segundo verso

Letra:

Una negra linda quiero yo tener
 Para darle a ella todo mi querer
 Una negra linda quiero yo tener
 Para darle a ella todo mi querer,

Ay negrita linda vamos a bailar
 Con este merengue, que sabroso está
 Ay negrita linda vamos a bailar
 Con este merengue, que sabroso está.

Con esta negrita, que bonita está
 Con ella muy pronto me quiero casar
 Con esta negrita, que bonita está
 Con ella muy pronto me quiero casar

Ay negrita linda vamos a bailar
 Con este merengue, que sabroso está
 Ay negrita linda vamos a bailar
 Con este merengue, que sabroso está.

Cuando nos casemos mi negrita linda
 Llenaras mi vida de felicidad
 Cuando nos casemos mi negrita linda
 Llenaras mi vida de felicidad

Ay negrita linda vamos a bailar
 Con este merengue, que sabroso está
 Ay negrita linda vamos a bailar
 Con este merengue, que sabroso está.

Figura 31*Transcripción Canción "Negrita linda"*

Score

Negrita linda

Merengue campesino

Compositor: Hector Bustos
Versión: Son y tradición
Trans: Mónica Cruz

♩. = 115

Introducción

6

11

16 **A**

U - na ne - gra lin - da que - ro yo te - ner

21 **B**

pa - ra dar - le, a e - lla to - do mi que - rer Ay ne - gri - ta lin -

26

- da va - mos a bai - lar con es - te me - ren - gue

31

que sa - bro - so, es ta

2

Negrita linda

36

The musical notation is on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins at measure 36. The first measure contains a quarter note chord (F#4, C#5) followed by a quarter rest. The second measure contains a quarter note chord (F#4, C#5) followed by a quarter rest. The third measure contains a quarter note chord (F#4, C#5) followed by a quarter note chord (F#4, C#5). The fourth measure contains a quarter note chord (F#4, C#5) followed by a quarter note chord (F#4, C#5). The fifth measure contains a quarter note chord (F#4, C#5) followed by a quarter note chord (F#4, C#5). The sixth measure contains a quarter note chord (F#4, C#5) followed by a quarter note chord (F#4, C#5). The seventh measure contains a quarter note chord (F#4, C#5) followed by a quarter note chord (F#4, C#5). The eighth measure contains a quarter note chord (F#4, C#5) followed by a quarter note chord (F#4, C#5). The piece ends with a double bar line.

5 CONCLUSIONES

La labor del campesino ha sido muy importante para lo que es hoy el municipio de Quetame. Sus aportes en diferentes ámbitos han permitido y dado paso a la esencia cultural que tanto caracteriza y enorgullece al quetamero. Este trabajo investigativo permite ver una pequeña parte de esa labor, conocer la historia que hay detrás de cada una de las personas que crecieron en entornos musicales tradicionales, nos posibilita comprender y así mismo revalorar el legado musical del municipio.

Estas agrupaciones campesinas fueron parte fundamental en la construcción de la identidad musical del municipio, su interés genuino por aprender y compartir por medio de la música abrió paso a la existencia de diferentes espacios que contribuyeron significativamente en la concepción musical que hay en Quetame en la actualidad. Las personas que conforman estas agrupaciones han adquirido todo un bagaje musical a través de la práctica y la observación, siendo su entorno familiar muy importante puesto que la mayoría de las personas que conforman los conjuntos de murgas campesinas crecieron viendo a sus abuelos, padres y tíos involucrarse de manera empírica con la música.

Este trabajo investigativo facilitó el entendimiento de las características que identifican a las murgas campesinas de Quetame, a partir del análisis de diferentes aspectos que abarcan desde lo contextual hasta lo musical. La autora Elizabeth Muñoz con su escrito “El merengue cundiboyacense: Orígenes, transformaciones y contextos” facilitó la comprensión de dichos análisis, Sus aportes e información enriquecieron el entendimiento de la relación y evolución del campesino con la música, como la adaptación de los diferentes géneros populares al formato de guitarra y voces.

Los espacios que tienen estas agrupaciones para mostrarse son la clara evidencia de que lo que se busca actualmente es preservar este ejercicio musical, puesto que anteriormente eran estas agrupaciones campesinas las que se encargaban de amenizar las fiestas importantes del pueblo o las reuniones familiares que se realizaban en las diferentes veredas, siendo en sus inicios una práctica genuina que brindaba a los habitantes del municipio espacios de esparcimiento y diversión. Es muy importante saber valorar y reconocer los aportes que han tenido las murgas campesinas para con la música, ya que gracias a esta labor el municipio cuenta con una gran cantidad de grupos influenciados por esta esencia musical que ha caracterizado al campesino.

6 BIBLIOGRAFÍA

- Arias-Gómez, J., Villasís-Keever, M. Á., & Miranda Novales, M. G. (2016). El protocolo de investigación III: la población de estudio. *Revista Alergia México*, 63(2), 201-206.
- Bachillerato de Artes Escénicas, M. y.-N. (s.f). Análisis Musical I. La forma musical.
https://www.juntadeandalucia.es/averroes/centrostitic/14002996/helvia/sitio/upload/La_forma_musical.pdf
- Blacking, J. (2003). ¿Qué tan musical es el hombre? *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, (12), 149-162.
- Cárdenas, O. (2020) La identidad del campesino Boyacense en las canciones de Jorge Velosa. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja.
- Cohen, S. (1995). "Músic and sensuous production of palce. *Transactions of the Institute of british Geographers*", New Series, Vol 20 No. 4
- Equipo editorial, E. (2021). Ritmo. *Concepto*.
- Geertz, C. (1973). La interpretación de las culturas. Gedisa.
- Hall, S & Gay, P. (1996). Cuestiones de identidad cultural. España: Amorrortur Editores.
- Higuera, S. K. (2019) Dicen que la murga es... *Una aproximación a la murga de estilo uruguayo*. [Monografía de grado] Universidad Francisco José de Caldas, Bogotá.
- La Ipañelísima. (2022). Murga del carnaval en el Sur Occidente de Colombia. Link:
https://www.laipialenisima.com/carnavales-2/page/2/?et_blog

- López, M. N. (21 de Octubre de 2022). Diferencia entre armonía y melodía: todo lo que debes saber. Campus Training.
- Luque, H. (2012) La guitarra vallenata: *Adaptaciones de paseo y merengue vallenato para formatos de cuarteto*. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.
- Muñoz, E. (1990). “El merengue Cundiboyacense: Orígenes, transformaciones y contextos”. En: *A contra tiempo* No. 7
- Niño, R. (s.f) Marketing del voz a voz en la era digital. Revista: *Empresarial & Laboral*.
- Ocampo, N (2014). Las músicas campesinas charrangueras en la construcción de un territorio. *Experiencias sonoras como portadoras de memoria oral en el alto Ricauerte, Boyacá*. Editorial Pontificia Universal Javeriana.
- Paone, R. (1999) La música carranguera. [Monografía de grado].Escuela Popular de Arte, Medellín.
- Pisani, N. (2018) Hacemos murga porque es la revolución – Una lectura de los conceptos de subalteridad y resistencia a partir del género “murga estilo porteño”. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Plan de ordenamiento territorial. Quetame, Cundinamarca.1999.
- Portal Vallenato (2013) La historia de la guacharaca. Portalvallenato.net
- Ritmo.. Autor: Equipo editorial, Etecé. De: Argentina. Para: Concepto.de. Disponible en: <https://concepto.de/ritmo-2/>. Última edición: 5 de agosto de 2021.
- Rojas, S. M. (2018). Ruana y carranga: una visión cinematográfica de la música carranguera como fenómeno social y de resistencia cultural del campesinado cundiboyacense.

- Nómadas, (44), 269–272. Recuperado a partir de https://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/nomadas/article/view/2500
- Sabino, C. (1992) El proceso de investigación. Ed. Panapo, Caracas, 216 págs.
- Sampieri Hernández, Roberto; Collado Fernández, Carlos y Lucio Baptista, Pilar. Metodología de la investigación. McGraw-Hill Interamericana. México, D. F., 2003.
- Tejero, M. (2021) Técnicas de investigación cualitativa en los ámbitos sanitario y sociosanitario Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Tylor, E. (1871). Las culturas primitivas.
- Vallenato, L. e. (s.f). La Elite del Vallenato. Obtenido de La minoría emblemática de nuestro folclor: <https://laelitedelvallenato.wordpress.com/aires-vallenatos/el-paseo-vallenato/>
- Zambrano, L. (2017). Ruana y carranga: dos símbolos campesinos de origen múltiple. Música, Cultura y Pensamiento, 7 (7), 6-17

ANEXOS

Registro audiovisual

Canción 1 No me maldigas: <https://youtu.be/oVosS9Xnv-k>

Canción 2 Negrita linda: <https://youtu.be/z8bmE4Kk-VI>

Entrevistas

A continuación se encontrará las entrevistas realizadas de manera escrita, están organizadas en cuatro tablas que responden a los factores planteados en la ruta metodológica.

Tabla 5

Entrevistas Contexto histórico

		ENTREVISTA
CONTEXTO HISTORICO	Edwin Clavijo	<p>Primero nos invitaban a que tocáramos en muchas reuniones, para las fiestas de San Juan y San Pedro, noche buena y en las Romerías que habían antes. Nos hacían hasta 5 invitaciones por noche, pero eso ya no se ve, antes esas fiestas eran muy sonadas acá en Quetame.</p> <p>Un referente es Arnulfo Hidalgo, él era muy bueno y me acompañaba muy bien en el tiple en ese tiempo pero pues el ya falleció. En ese tiempo casi no había músicos, Arnulfo el que me acompañaba en el tiple, pero se murió el vergajo.</p>
	Alfredo Romero	<p>Yo llegué a Quetame hace 29 años, en ese momento que llegué aquí nos llamaron para que hiciéramos un grupo de música y mi mujer que como ella le gusta mucho los bordados, tejidos, coser y todas esas cosas, entonces en esas entraron como cuando comenzó el adulto mayor que tiene 19 años que se formó. Ahí se formó un grupo en el adulto mayor, el primero que entró con nosotros fue Arnulfo Hidalgo y detrás de él entró Ancizar Herrera ellos los dos se murieron me quedé yo solo porque éramos los tres músicos y en ese tiempo entonces ya resultó el difunto Peregrino que lo llamamos, y hoy en día solo quedamos los dos porque los demás se murieron, ya después nos anexamos a don Augusto</p>

CONTEXTO HISTORICO		Herrera que es el que está ahorita pero ahorita desafortunadamente no hay grupo porque no quedamos otra vuelta ahí solos los dos, don Augusto y mi persona.
	Anselmo García	<p>En el primer grupo que yo estuve yo tocaba la guacharaca y cantaba, Carlos Gutiérrez la guitarra puntera y mi tío Pedro la marcante, nosotros tocábamos e inventamos una canción y esa fue la que cantamos en Quetame. <i>Salió alegre y de mañana el amigo campesino, con tierra colombiana, con tierra colombiana, tras de un desierto destino...</i> eso era como un pasaje y José mi hermano también la cantó por allá y ganó un premio con eso.</p> <p>Cuando mi hermano José aprendió hicimos un grupo con los hijos de Agustín y yo era el guacharaquero y en ese tiempo les cantaba también, ya después le metimos requinto y fuimos a un concurso de carranga y mi hermano José le cogió el tiro al requinto, ya después ellos ya fueron solo, yo les di el impulso.</p>
	Mario Herrera	<p>En la escuela se hacían las fiestas pero era autóctonamente la música tradicional de cuerda, nosotros cantábamos y tocábamos lo que ellos escuchaban porque uno le llevaba la idea a ellos (sus padres). Eso es una sanguinidad de músicos.</p> <p>Con mis hermanos al principio tocábamos todo el género vallenato de escalona con guitarra, ya después toqué con El son de acá, pero esa fue música caranguera, teníamos guacharaca de canuto, tiple, guitarra de bajo, requinto y dos voces, hacíamos géneros de carranga.</p> <p>El folklor carranguero se despegó en Quetame cuando hicieron el concurso del requinto de plata, si no estoy equivocado fue del 2004 al 2007, en ese concurso salieron ya muchas agrupaciones carrangueras.</p>
	Jairo Rodríguez	Yo tengo entendido que se originó así como del talento que uno tiene y pues existía alguien que tenía tiple y hacían ritmo y había gente que les gustaban las coplas, entonces en ese orden de ideas empezaban a organizar lo que era con guitarra o requinto que según lo que cuentan era con requinto inicialmente y acompañaban a los que les gustaban las coplas, de ahí se empezó a organizar la

CONTEXTO HISTORICO

idea de que otro acompañara. Así se fue conformando, ya entonces le adicionaron maracas porque anteriormente como que trabajaban con maracas, cuando yo empecé ya era la charrasca.

Pero sí, la cuestión era tener en un momento de hacer música por unos 2 o 3 minutos o más, de acuerdo a lo que eran las fiestas que era en donde se hacían segmentos de música más prolongados, pero era digamos que ahí no era el hecho de hacer algo técnico, era más por recreación después de un trabajo o en las horas de descanso que se ponían a tocar, y ya ahí pasaban en un buen rato echando música. Eso era que alguien tenía poco talento y otro también, entonces ya empezaban ahí como juntarse y compartir, es como cuando la gente le gusta ir a jugar fútbol, coge un balón por ahí, le da por patearlo, y resultan jugando un partido, así era más o menos lo de la música, alguien tenía por ahí una guitarra y llegaba del trabajo y se engolosinaban con el tema sin ninguna instrucción, ni siquiera tenían tiempo por decir que sacaron un mediodía sino que tocaba en las horas de la tarde cuando ya después de terminar las labores diarias cuando es que quedaba lugar, porque el campo a veces daban las 10 de la noche por ahí haciendo trabajo, entonces ya después de eso sí ya el sueño no me permitía.

José Rojas

Tocábamos en las fiestas de San Isidro, tradiciones que se perdieron hace más de 30 años, era muy lindo, eso era como un diciembre y en las veredas eso no fallaba. Siempre fuimos a varios concursos En Puente Quetame también pero ya después me tocó volar para la ciudad a buscar nuevos horizontes y ya la dejé como un lado, la volví a retomar hace poquito.

Edison Lara

Por ahí desde los 10 años que íbamos a las novenas de la escuela, mirábamos a los grupos allá tocar, entonces uno era ahí pegadito mirando y en esos momentos nació ese interés por la música.

Jorge Rodríguez	<p>Esto nace por la familia y me fascinaba porque oía las canciones en el radio y también oía los grupos de música, habían unos amigos que habían llegado creo que eran de Fosca de unos hermanos Velásquez, eran muy buenos para la música y yo los oía tocar a ellos me fasciné y claro me interesaba.</p> <p>Salíamos a los basares y fiestas familiares y nosotros nunca el interés que por cobrar, era sin ánimo de lucro. A nosotros nos interesaba era compartir la amistad con la familia y los amigos.</p>
-----------------	---

Tabla 6*Entrevista Formas de transmisión*

ENTREVISTA	
FORMAS DE TRANSMISION	<p style="text-align: center;">Edwin Clavijo</p> <p>Yo antes de los 10 años empecé con la música, pero en Quetame no había músicos. Yo tenía unas hermanas que estaban solteras en ese tiempo, y venían desde Fosca a traerles serenata unos de la familia Sastoque del Herrero, ellos eran los que tocaban la bandola, el requinto o el tiple. Yo les aprendí a ellos pero poniéndoles cuidado y me compré el requinto, me lo enseñaron a afinar y después le di hasta que... yo tocaba más o menos, eso ya se me olvidó. Yo tocaba el requinto y el tiple.</p> <p>También enseñé a muchos jóvenes que después se fueron a prestar servicio en ese tiempo y a otros grupos. Primero que todo a que distinguieran el sonido, entre altas y bajas, después les enseñaba las notas y a afinar el instrumento por cuerdas. Para afinar primero se igualan las segundas, luego pisa uno un cuarto para las terceras, luego primeras con terceras sueltas, luego cuartas en quinto con terceras sueltas, hay varios métodos para afinar.</p>

Cuando me adentré a la música, yo tendría 8 años más o menos cuando hicimos un grupo con un tal Guillermo Villar y con un tal Juancho Ávila en el municipio de Fómeque, fuimos los que comenzamos con el grupo de la escuela. Nuestro primer profesor fue Manolo Mora y después pasó a ser el propio Agustín y después del profe Agustín estuvimos con Leonel que era el profesor que nos lideraba. Después ahí ya nos abrimos del grupo porque cogimos cada uno por un lado y eso se acabó.

En ese sentido si salimos empíricos porque resulta que en mi familia había un tal José Vicente Romero que ese era un tío mío y él tenía un tiple, en ese tiempo se tocaba lo que era realmente la música campesina; por él aprendí. El me regaló un tiple, yo lo llevaba para la escuela, ya le digo yo... tendría por ahí una edad de 7 u 8 años más o menos. En ese tiempo allá en la escuela también estaba la bandola, pero era una cosa que era muy rara de tocar esa mugre, porque cualquiera no aprendía, ni a afinarla porque solo se conocía el requinto, el tiple y la raspa, que en ese tiempo no se llamaba como ahorita guacharaca sino que era una caña y las cucharas, eso lo de las cucharas las cargaban a todas las fiestas.

Para aprendernos las canciones, nosotros simplemente las teníamos en la cabeza y se sabía que cuando se hacía el grupo se bregaba a buscar cuál era el que tenía problemas. Bueno, usted tiene la voz muy bajita o usted está haciendo esto, enderezcala que es aquí así para poder igualar a la mía con la suya y así poder hacer el dueto o el trío porque no había más. Nosotros de partituras no tenemos nada, todo era empíricamente, no tenemos un cuaderno.

Nosotros ponemos un papel para leer lo que es notas pero nosotros quedamos locos porque no sabemos... y se puede decir realmente que moriremos con ese problema de que nadie nos enseñó ni ninguno aprendió.

Anselmo García

La música me la inculco un tío mío que se llamaba Pedro Hernández, él tocaba la guitarra y me decía venga Anselmito traiga la guachara y canta, a mí me daba pena pero a la final le llevé la idea, yo tenía por ahí 12 o 13 años. Él me decía cómo la debía tocar y yo le cogí el tiro. A la final, ya lo último hicimos un grupo con Carlos Gutiérrez allá y Tino Cajamarca y mi persona, con ellos ya fuimos a tocar en las fiestas cuando estaba el padre Olmos, nosotros inventamos un disco para la fiesta del padre Ramón y ese día ganamos el primer puesto porque era como un concurso.

Lo que yo aprendí fue un poquito algo de lo que es la escala y el Ay sí sí, y entonces la guitarra que tenía mi tío Pedro me la vendió en 100 pesos, yo se los di y la traje para la casa para que mi hermano la aprendiera a tocar, cuando iba subiendo para la finca me encontré con Ignacio Gámez de Mesitas y el la tocó y la probó, cuando llegué a la casa se la entregué a mi hermano José, yo le dije que se aprendiera lo que yo sabía que era la escala del Ay sí sí, él cogió la guitarra y de ahí para acá el solo con eso y el oído y poniéndole cuidado a los otros grupos, cogió para arriba como un tiro.

También fue él el que le influyó la música a mis hijos, él me dijo que le comprara una guitarra para que aprendieran, él la trajo antes del 24 y mi hijo aprendió y para el año nuevo él ya estaba pulido para la guitarra, él fue el que me dijo que quería tocar requinto, entonces yo se lo encargué a José y eso fue rápido que se pulió con él requinto, yo me vine para puente porque acá estaba el profesor que enseñaba y ahí cuadraron un grupo con otros muchachos que tocaban también.

FORMAS DE TRANSMISION	Mario Herrera	<p>Cuando tenía 5 años me interesé por la música por mi papá y mi mamá, ellos no me enseñaron pero ellos tenían sus guitarras yo solamente miré a mis hermanos y así fue que aprendí, ellos tocaban guitarra acústica, yo aprendí mirando el diapason.</p> <p>El mapa de aprendizaje era pocos tonos, ya usted sabía que era G mayor D mayor... pero tonos menores no y todo eso lo hacíamos a oído. Nosotros no éramos maestros como tal pero prácticamente sí teníamos ya un desarrollo musical. Y enseñarlo una vez intenté enseñarle a alguien de Sáname pero yo no sirvo para eso.</p>
	Jairo Rodríguez	<p>Mi interés por la música nació como a la de 5 años, mis hermanos cantaban y entonces yo me las memorizaba, mis hermanos también se dieron cuenta porque ellos tocaban guitarra y cantaban entonces ellos me incluyeron ahí en el tema. Ya después un poco en la escuela, lo mío más que todo y en lo que me he podido desempeñar es en cantar y tocar la guitarra un poco y la charrasca, pero en lo que me siento bien desempeñando con más o menos buena calidad es cantando. Ellos me dieron unas indicaciones y me descubrieron el talento que yo tenía porque no es que ellos me enseñaran a cantar, ellos me enseñaron algo de guitarra pero a cantar lo he hecho escuchando, aunque una vez yo consulte una técnica para que no se me cansara la garganta. También aprendí a manejar lo que son las voces primera, segunda y tercera, eso no lo sabía manejar y pues eso sí me enseñó un amigo llamado Pedronel de acá de Quetame y un amigo llamado Ansízar Herrera.</p> <p>Cuando vi un poco de guitarra aprendí un poco lo que son las notas, los golpes no más y los cambios de tiempo, en qué momento del tema se cambiaban de nota, pero de resto nada más. Mi hermano mayor le aprendió a unos Castro, ellos les indujeron un poco a mis hermanos, le enseñaron y él lo hizo solo después.</p>

FORMAS DE TRANSMISION		<p>He enseñado a cantar últimamente en los grupos que he estado, incluso en el caso de cantar, también le enseñado a mis hermanos, porque como a lo que me he dedicado es al canto, entonces de eso le he transmitido un poco a mis hermanos.</p> <p>Para aprenderme la canciones, pues lo que yo manejé que era la letra, pues obviamente que es memorizarlas común y corriente, los tonos si es lo que el oído le da, por ahí hasta ahora es que le dicen a uno que por La, o por mí, pero es ahí por lo que uno capte porque tampoco es que tengamos mucha instrucción en eso.</p>
	José Rojas	<p>Más o menos a los 9 años comencé con tiplecito que había en la casa, pero en seguida como no hacía caso en los oficios me lo rompieron. Me toco después de que ya saliera de la escuela y empecé a ganar mis primeros suelditos entonces compré la guitarrita y pues la verdad yo fui aprendiendo mirando no más porque no hubo quien me enseñara. Mi papá más o menos le entendía a la música pero decía que no nos enseñaba porque eso era una vagancia, entonces nos tocó fue por ahí poniendo cuidado a los otros grupos.</p> <p>He enseñado, a mí me gusta compartir, lo poco que sé lo comparto, ellos ya no están acá, o sea al que le enseñé más o menos uno está en Cáqueza y el otro en Villavicencio, cuando estuve en Bogotá compartí mucho, no de profesor pero sí lo poco que sé.</p>
	Edison Lara	<p>Por ahí desde los 10 años que íbamos a las novenas de la escuela, mirábamos a los grupos allá tocar, entonces uno era ahí pegadito mirando y en esos momentos nació ese interés por la música. Los mismos amigos José Velásquez, Gerardo Velásquez y Emiliano Velásquez que en ese tiempo era la agrupación que había allá en Chilcal Alto me explicaban, ellos miraban mi interés y me decían venga entonces haga esta pieza aquí así y uno le iba cogiendo algo el tiro.</p> <p>La verdad no he enseñado, hasta el momento no ha habido esa oportunidad.</p>

FORMAS DE TRANSMISION	Jorge Rodríguez	<p>Mi papá tenía un tiple, lo había traído de Chiquinquirá que era cuando iba a hacer promesas y un tío mío llamado Felipe tenía una bandola de ahí yo le saqué el ritmo, cuando o cogí mi mano ya estaba hecha para eso, en eso yo ya intentaba puntear, cuando eso ya estaba en la escuela y eso para yo coger los instrumentos tocaba que ellos no estuvieran porque me mandaban a que no cogieran esos palos que porque yo los aporreaba, y cuando yo llegaba de la escuela y que ellos no supieran yo cogía la guitarra y a joder.</p> <p>A lo que ya vieron que yo tenía talento, entonces ya no me mesquinaban mucho, a la final compré una guitarra a un tal José Luis Rojas que eran músicos, y tocábamos en las novenas y los basares. Después me empezó a interesar fue la puntera, ya el tiple si lógico que gracias por el aprendimos, pero yo ya me he hecho afín con la guitarra, uno escuchaba que la guitarra, que la música de Julio Bovea, que de Guillermo Buitrago</p> <p>Tal cosa me enseñaban y yo le ponía cuidado en el radio y yo le buscaba pa' aquí pa' allá hasta que trataba sonar algo parecido al menos. Ya pasé de los 15, 16 para arriba ya les tocó dejarme, pero mi papá y mami no les gustaba mucho porque decían eso es una vagabundería con eso y eso se vuelven es perniciosos, pero como no le hicimos caso, yo toqué la guitarra puntera y mi hermano José la marcante y cantaba.</p>
-----------------------	-----------------	---

Tabla 7
Entrevista Experiencias vivas

ENTREVISTA	
Edwin Clavijo	<p>Yo tocaba con varios muchachos, les enseñaba y se iban y conformaban otro conjunto. El que me acompañaba el tiple como era, es este Arnulfo Hidalgo que ya falleció y ese si me acompañaba muy bien el tiple, de resto no he vuelto ensayar, no sé quién toque bien el tiple.</p>

EXPERIENCIAS VIVAS	Alfredo Romero	<p>Nosotros con los del adulto mayor tenemos cada 8 días que vamos allá y nos presentamos, allá van y nos dan el Bitute, nos alegramos un rato, tocamos, las ancianas bailan con los ancianos, y eso es como todo, como una medio parranda, el que quiera bailar baila y el que no se aplasta y se está por ahí quieto.</p> <p>Nosotros también hemos estado en Fómeque, en Chipaque, en Ubaque, en Choachí, en Guayabetal, en Cáqueza, en Fosca y en Une, allá fuimos como unas 3 veces.</p>
	Anselmo García	<p>En el primer grupo que yo estuve yo tocaba la guacharaca y cantaba, Carlos Gutiérrez la guitarra puntera y mi tío Pedro la marcante, nosotros tocábamos e inventamos una canción y esa fue la que cantamos en Quetame. <i>Salió alegre y de mañana el amigo campesino, con tierra colombiana, con tierra colombiana, tras de un desierto destino...</i> eso era como un pasaje y José mi hermano también la cantó por allá y ganó un premio con eso.</p> <p>Cuando mi hermano José aprendió hicimos un grupo con los hijos de Agustín y yo era el guacharaquero y en ese tiempo les cantaba también, ya después le metimos requinto y fuimos a un concurso de carranga y mi hermano José le cogió el tiro al requinto, ya después ellos ya fueron solo, yo les di el impulso.</p> <p>Cuando nos reuníamos, los de la guitarra puntera y marcante vivían en otro lado, y teníamos una cabinita y nos reuníamos debajo de una mata y echábamos aguardientico y tocábamos, y ese era el ensayo para los concursos en Quetame.</p> <p>A mí me tocaba de noche porque yo llegaba como a las 7 - 8 de la noche y me iba como a las 11: 30 de la noche, y esa quebrada que baja de allá arriba era muy oscura, pero cuando estaba tocando y estaba en la música no me importaba.</p> <p>Yo me presenté aquí en Puente Quetame como en 3 concursos, y en Quetame me parece que 4 – 5 concurso, esos concursos los hacen como cada año en los festivales, también fuimos a tocar a otros lugares, en Gutiérrez y ahí tocamos con Gerardo y mi hermano.</p>

EXPERIENCIAS VIVAS	Mario Herrera	<p>Nosotros todas las noches tocábamos con mis hermanos, lo hacíamos más por amistad porque no pagaban en ese tiempo, era más compartir esa música.</p>
	Jairo Rodríguez	<p>En un tiempo la gente era muy rumbera y lo que era San Juan y San Pedro la gente se echaba casi los 8 días de San Juan hasta San Pedro rumbeando casi todos los días y las Romerías. Llamaban solamente Romerías que era con una imagen de la Virgen y eso, pero también allá en San Juan y San Pedro los hacían de una forma similar, no la llamaban romería, pero sí el ejercicio como tal porque eso se iban para donde un amigo o un vecino y toque un rato y luego iban para donde otro vecino y así se la pasaban de casa en casa, eso ya no la catalogaron como Romería, pero sí era un recorrido de varios vecinos. Eso no alcancé a conocer yo conocer yo, pero a mí mami me contaba que en eso se la pasaban rumbeando y se tiraban hasta los 8 días.</p> <p>Los ensayos sí tratamos de reunirnos antes de acordar algo, no digamos que lo hiciéramos muy seguido pero muchas veces sí ensayamos cuando se sabía que había a una presentación.</p>
	José Rojas	<p>Yo me presenté acá en Quetame, me presente unas 3 ocasiones en concursos de música y más que todo en las fiestas del campesino y las fiestas de San Isidro, tradiciones que se perdieron hace más de 30 años, era muy lindo, eso era como un diciembre y en las veredas eso no fallaban. Siempre fuimos a varios concursos En Puente Quetame también pero ya después me tocó volar para la ciudad a buscar nuevos horizontes y ya la dejé como un lado, la volví a retomar hace poquito.</p>

EXPERIENCIAS VIVAS	Edison Lara	<p>Nosotros nos presentamos en los festivales cada año y por ahí en eventos privados.</p> <p>Yo he tocado con los Velásquez acá con ellos, con Adelmo Acosta también y varios grupos por ahí de Guayabetal, para los ensayos nos reuníamos con los de Guayabetal martes y viernes. or ahí desde los 10 años que íbamos a las novenas de la escuela, mirábamos a los grupos allá tocar, entonces uno era ahí pegadito mirando y en esos momentos nació ese interés por la música.</p>
	Jorge Rodríguez	<p>Con Ariel Ardila hicimos un grupo y tocamos en Cáqueza y una vez nos dieron un incentivo y tocamos en la clausura de Trapichito y en Naranjal, también nos presentamos acá en Quetame, hasta ahorita que volví que estoy desempleado me he reunido con José y con Arbey.</p> <p>También salíamos a los basares y fiestas familiares y nosotros nunca el interés que por cobrar, era sin ánimo de lucro, a nosotros nos interesaba, era compartir la amistad con la familia y los amigos.</p> <p>Para los ensayos a veces uno iba a la casa de los compañeros o a veces ellos a los de uno y sacábamos los palos y nos poníamos a ensayar y ya ellos al tocar con otros entonces que tal canción tiene el pase es aquí así, entonces ahí ya iba uno aprendiendo. Lo que ellos aprendían se lo enseñaban a uno y lo que uno también aprendía por allá ellos también lo copiaban y de resto poner cuidado a la canción, ponerle cuidado de cómo suenan.</p>

Tabla 8*Entrevista Rasgos musicales*

ENTREVISTA	
Edwin Clavijo	<p>Nosotros tocábamos Requinto, tiple y guitarra, a veces maracas. La música era casi siempre solo instrumental, los que cantaban decían coplas, yo hacía coplas pero eso ya... pierde uno la memoria, 87 encima pesan.</p>

RASGOS MUSICALES	Alfredo Romero	<p>Aquí teníamos Guitarra el tiple y el acordeón. Yo vine a manejar el acordeón que pues tenía en mi cuenta y después compraron uno por cuenta del adulto mayor. Yo lo tocaba, tampoco no es que supiera mucho pero tengo una noción, me desenvuelvo un poquito con él. Nosotros lo usábamos porque como nos lo habían traído entonces yo lo manejaba a veces para cuando había fiestas e íbamos con ellos.</p> <p>Nosotros tocamos en partes, hay parte de la música guasca, y otra parte más que todo la que existe ahorita, popular. Tocamos pasajes, vallenato con guitarra y a veces lo que es ranchera. Nosotros teníamos unos discos de Nobel Petro o Rómulo Caicedo y los alegres de guavio, eso era lo que más se hace y se toca.</p> <p>Cholita y la otra era en mi Canova la otra, por lo menos se llamaba y existía era el viejo parrandero, el hombre marinero, toda músicaailable y habían unos pasillos también.</p>
	Anselmo García	<p>Cuando yo estuve primero tocábamos música vallenato en guitarra y también la música parrandera y a veces llanera.</p> <p>En ese tiempo había un grupito de vallenato que tocaban aquí en la esquina, nosotros les poníamos cuidado y nosotros la tocábamos con guitarra.</p>
	Mario Herrera	<p>En ese tiempo se tocaba con guacharaca de canuto, la que toca Jorge Velosa, con esa tocábamos el vallenato, es delgadita parecido a un bambú, también le hacíamos con una linterna cuando no teníamos, le raspábamos por el lado y lo hacíamos sonar.</p> <p>Con mis hermanos al principio tocábamos todo el género de vallenato de escalona con guitarra ya después, toqué con El son de acá, pero esa fue música</p>

RASGOS MUSICALES		<p>caranguera, teníamos guacharaca de canuto, tiple, guitarra de bajo, requinto y dos voces, hacíamos géneros de carranga.</p> <p>Se tocaba las canciones de Bovea y sus vallenatos, ellos cogían de esa música en guitarra.</p>
	Jairo Rodríguez	<p>Lo que yo conozco en la agrupación de murga es que se entiende por 3 instrumentos de cuerda, guitarra, tiple, requinto y la guachara o la charrasca o raspa que llaman. Es un trio de dos instrumentos de cuerda, puede ser guitarra con guitarra o guitarra y tiple o requinto y tiple y la guacharaca, eso es lo que yo conozco por murga.</p> <p>Pero lo común y ahorita son dos guitarra porque lo del requinto fue el que le dio un inicio pero enseguida se fue perdiendo y es que el requinto como no tiene un volumen amplio, y en ese entonces como no había modo de amplificar, entonces no tenía buen impacto por eso no lo usaban mucho, en cambio con una guitarra eso truena muy bueno.</p> <p>Los que más se frecuentaba, era el merengue, el paseo y también ranchera, las canciones que yo primero cante fueron de Alberto Fernández y rancheras cantaba de Rómulo Caicedo, recuerdo que en la escuela yo cantaba de ellos.</p> <p>Estas canciones llegan, considero yo que de la radio porque de igual manera había modo de trasmitirlo y uno en el caso del vallenato, hubo un tiempo que la gente era muy rumbera entonces a la gente les llegó esos géneros y las murgas empezaron a sacar esos temas y a recrear a la gente interpretando esos temas.</p>
	José Rojas	<p>Tocamos guitarra puntera, marcante y guacharaca, tocamos musiquita Guasca, campesina por ahí una que otra de despecho, llanerito en guitarra, pasajes llaneros y en el vallenato es música de Escalona más que todo.</p>

	Edison Lara	Con los hermanos Velásquez nosotros tocábamos con Guitarra puntera, marcante y guacharaca, tocábamos ahí música parranderita, pasajes llaneros y Vallenato.
	Jorge Rodríguez	Siempre tocamos la guitarra puntera, la marcante y la charrasca, siempre eran 3 personas, ya cuando tocamos con Ariel si ya le metíamos segunda guitarra y hacía bajo, ahí éramos 4 con la charrasca. Tocamos la música de Guillermo Buitrago y de Julio Bovea y así., músicaailable.