

ETNOLOGIAS MUSICALES CAMPESINAS DEL TORBELLINO DEL ALTIPLANO
CUNDIBOYACENSE



HECTOR FABIAN REMACHE YAMBERLA

CORPORACIÓN UNIVERSITARIA MINUTO DE DIOS FACULTAD EDUCACIÓN
LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN EDUCACIÓN
ARTÍSTICA BOGOTÁ, 2016

ETNOLOGIAS MUSICALES CAMPESINAS DEL TORBELLINO DEL ALTIPLANO
CUNDIBOYACENSE



HECTOR FABIAN REMACHE YAMBERLA

Monografía para optar al título de Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Educación
Artística

ASESOR

LIBARDO LÓPEZ RIVERA

CORPORACIÓN UNIVERSITARIA MINUTO DE DIOS FACULTAD EDUCACIÓN
LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN EDUCACIÓN
ARTÍSTICA BOGOTÁ, 2016

NOTA DE ACEPTACION

FIRMA DEL PRESIDENTE DEL JURADO

JURADO

JURADO

Agradecimientos

En primer lugar, debo agradecer a todos aquellos que hacen parte de este proceso, a mi familia, que es gran parte de la inspiración y motivación para entrar en esta investigación, agradezco a mis padres, pieza fundamental de mi vida y motivo de orgullo cultural, ideológico y social. Agradezco el acompañamiento, asesoría, tutorías y conocimiento del maestro Libardo López. Además agradezco al maestro Luis Eduardo Lache, gran músico y fuente de esta investigación, al maestro Pedronel Amado, en mi concepto un representante nacional de la música campesina y gran amigo, a Carlos Candil, por su colaboración con su ideología indígena, y por ultimo al maestro Fabian Mora Rúa, que hace parte del incentivo de esta investigación, por ser cofundador del proyecto musical “chimborrio tradicional”, como amigo, músico y familia, en fin a cada uno de los que rodean este universo y que han sido parte de mis creencias culturales, GRACIAS.

Hector Fabian Remache Yamberla

Dedicatoria

Este trabajo es dedicado a los pueblos originarios de Latinoamérica, un aporte más a la lucha por pervivir desde su conocimiento, la resignificación y preservación de lo nuestro.

Resumen Analítico Educativo (RAE)

1. Autores

REMACHE Y. Hector Fabian

2. Director del Proyecto

Libardo López Rivera

3. Título del Proyecto

Etnologías Musicales Campesinas del Torbellino del Altiplano Cundiboyacense.

4. Palabras Clave

Música, etnología, ancestral, torbellino, saber, conocimiento, cultura, Mhuysqa, indígena, colonización, epistemología, resignificación, auto identificación, pedagogía.

5. Resumen del Proyecto

Este documento, es producto del interés de indagar en el contexto musical del altiplano Cundiboyacense, tomando la música, como un lenguaje universal y a su vez tan único y por ende significativo para cada cultura. Entonces, al hablar de música, es importante, proponer una mirada hacia el antecedente de la misma, para con ello lograr un auto identificación dentro de los procesos educativos y formativos musicales.

Esta investigación presenta a la música campesina como fuente de estudio para la formulación de una propuesta que indague desde la historia de vida, la tradición oral, el conocimiento de cuatro sujetos de estudio, y permite llegar a el encuentro del antecedente musical o simplemente a la explicación del origen de los sonidos

campesinos, teniendo como punto inicial el torbellino producido en el altiplano Cundiboyacense.

6. Grupo y Línea de Investigación en la que está inscrita

Monografía

7. Objetivo General

Desarrollar una propuesta de enseñanza Etno-musical del torbellino, como representación simbólica vista desde 4 historias de vida en el altiplano Cundiboyacense.

8. Problemática: Antecedentes y pregunta de investigación

La ausencia de saberes Etno-musicales del torbellino por parte de formadores musicales en la región del altiplano Cundiboyacense, ha producido el desconocimiento de la riqueza tradicional de la región, a pesar de contar con asentamientos indígenas Mhuysqa's propios de la región y en proceso de resurgimiento cultural, que pudieran fundamentar simbólicamente estas músicas.

¿Cuál es la importancia de desarrollar una propuesta de enseñanza Etno-musical del torbellino como representación simbólica vista desde cuatro (4) historias de vida?

9. Metodología

Para desarrollar esta investigación, se toma como punto de partida, la planeación e identificación del problema de investigación, esta involucra a la población campesina y el conocimiento de su música y sus principales difusores en el concepto

tradicional, lo que permite dar paso a la fase de acción, en este se interactúa directamente con las fuentes de investigación, se indaga dentro de sus historias de vida, componentes ideológicos, para llegar al análisis de esta información obtenida, luego y con base a las recopilaciones desde las fuentes orales se permite formular una propuesta de enseñanza que complemente la enseñanza musical convencional, resignificando las músicas llamadas torbellinos producidos desde el altiplano Cundiboyacense.

10. Recomendaciones y Prospectiva

Es fundamental tomar este documento, no como una generalidad en cuanto a la enseñanza musical, sino, como un producto ideológico, en cuanto al concepto musical tradicional, además es un reconocimiento al conocimiento producido desde la memoria étnica y campesina del altiplano Cundiboyacense.

Esta propuesta de enseñanza Etno-musical, pretende desde su perspectiva, proponerse a sí misma como complemento formativo musical y artístico, dirigido a cualquier tipo de estudiante, alumno, proponiendo un espacio de auto reconocimiento y de identificación de la música campesina y resaltar a importancia en el proceso de fortalecimiento cultural personal y colectivo.

11. Conclusiones

La formación musical, compone un complemento artístico que permite promover una dirección con base en el desarrollo de la identidad cultural y contribuye a la construcción de la memoria histórica musical además, permite el fortalecimiento de la tradición, esto de acuerdo a las historias de vida de los cuatro sujetos de investigación y su proceso artístico local, departamental y nacional.

La tradición oral es un componente fundamental para la preservación de los saberes, es por eso que el recopilar información a través de relatos de historias de vida permite, recabar en la memoria histórica y cultural, y funciona como puente

informativo, entre unas generaciones pasadas y las que van llegando. El don de la palabra y su importancia en la difusión y promoción del conocimiento ha permitido el mantenimiento de la cultura y de la historia nacional.

12. Referentes bibliográficos

Castro, S & Oscar Guardiola-Rivera. (2000). *“geopolíticas del conocimiento o el desafío de ‘impensar’ las ciencias sociales en América Latina”* en Santiago Castro-Gómez (ed.). *La reestructuración de las ciencias sociales en América latina* (pp. XXI- XLV), Bogotá: Instituto pensar, Pontificia Universidad Javeriana.

Londoño. E. (1991), *educación musical contemporánea e identidad latinoamericana*, ponencia, presentando en el primer encuentro iberoamericano de educación musical.

Quijano. A. (2000). *Colonialidad del poder y clasificación social*.

Rondón. V. & Alejandro vera. A propósito de nuevos sonidos para nuevos reinos: prescripciones y prácticas músico-rituales en el área sur andina colonial.

Chamorro. B. (1992). *la música aborígen*, en gaceta, edición 13 , reproducido en Colombia en, diccionario de la música española e hispanoamericana, Madrid, instituto complutense de ciencias musicales-sociedad general de autores y editores ministerio de educación y cultura- fundación autor,(2000).

Tabla de contenido

	Pág.
INTRODUCCIÓN	15
1. Contextualización	17
1.1. Macro Contexto.....	17
1.2. Micro Contexto.....	18
2. Problemática	21
2.1. Descripción del Problema.....	22
2.2. Formulación del problema.....	23
2.3. Justificación.....	23
2.4. Objetivos.....	25
2.4.1. Objetivo general.....	26
2.4.2. Objetivos Específicos.....	26
3. Marco Referencial	27
3.1. Marco de Antecedentes	27
3.2. Marco Teórico	32
3.2.1. Músicas del altiplano Cundiboyacense.....	32
3.2.1.1.Músicas llamadas torbellino.....	37
3.2.2. Etnología musical.....	39
3.2.2.1.Música popular.....	43
3.2.2.2.La música precolombina.....	46
3.2.2.3.Instrumentos precolombinos.....	48
3.2.3. Saberes, Conocimiento y Educación.....	51

3.2.3.1.Colonialidad del saber.....	51
3.2.3.2.Eurocentrismo y su influencia en el conocimiento.....	53
3.2.3.3.Latinoamérica colonizada.....	58
3.2.3.4.Representación Simbólica como enseñanza.....	59
3.2.3.5.Cosmovisión Ancestral.....	61
3.2.3.6.El concepto de la educación para el pueblo Mhuysqa.....	63
3.2.4. Educación Artística y pedagogías musicales.....	65
3.2.4.1.Método Kodaly.....	68
3.2.4.2.Método Orff.....	69
3.2.4.3.Formación musical latinoamericana.....	70
3.2.4.3.1. Educación musical, algo de historia.....	70
3.2.5. Propuesta de enseñanza.....	73
3.2.5.1.Características de la propuesta pedagógica.....	74
3.2.5.2.Componentes de la propuesta pedagógica.....	74
3.3. Marco legal.....	77
4. Diseño metodológico.....	80
4.1. Tipo de investigación cualitativa.....	80
4.2. Enfoque de investigación.....	81
4.3. Método de investigación.....	82
4.4. Fases de la investigación.....	83
4.5. Población y muestra.....	84
4.6. Instrumentos de recolección.....	84
4.6.1. Entrevista a profundidad.....	85

5. Resultados	88
5.1. Técnica de análisis de resultados	88
5.2. Interpretación de resultados	95
6. Conclusiones	116
7. Prospectiva	118
8. Referencias bibliográficas	119
9. Anexos	125
9.1. Anexo A. Propuesta de enseñanza Etno-musical	125
9.2. Anexo B. Formato de entrevista	135
9.3. Anexo C. Biografías	137
9.4. Anexo D. Evidencia audiovisual de las entrevistas.	

Índice de tablas

Tabla 1. Subregiones del eje de músicas andinas.....	31
Tabla 2. Formatos instrumentales y géneros.....	33
Tabla 3. Descripción de instrumentos de percusión.....	35
Tabla 4. Categorías y subcategorías de análisis.....	92

Índice de graficas

Grafica 1. Distribución geográfica de las subregiones.....	32
---	----

INTRODUCCION

Este documento, es producto del interés de indagar en el contexto musical del altiplano Cundiboyacense, tomando la música, como un lenguaje universal y a su vez tan único y por ende significativo para cada cultura. Entonces, al hablar de música, es importante, proponer una mirada hacia el antecedente de la misma, para con ello lograr un auto identificación dentro de los procesos educativos y formativos musical.

En el capítulo uno, se ubica al departamento de Cundinamarca y se presenta a la comunidad Mhuysqa como parte del legado cultural indígena aún vigente y en proceso de resurgimiento y fortalecimiento cultural, es ahí donde las concepciones musicales indígenas cobran fuerza, a través de su relación hombre y sus maneras de interpretar el entorno.

La educación y la formación humana ha sido a través de la historia uno de los componentes vitales para la adaptación al entorno en el cual se desarrolla el hombre, es por eso que es posible partir con una pregunta la cual dice, ¿Cuál es la importancia de desarrollar una propuesta de enseñanza Etno-musical del torbellino vista desde seis historias de vida en el altiplano Cundiboyacense?, de acuerdo a esto el segundo capítulo aborda la problemática y plantea a la música como parte fundamental para el fortalecimiento de la identidad.

De la misma manera, en el siguiente apartado, se abordan diferentes autores con temáticas como el del “saber”, el conocimiento, simbología, simbolismo, todos vistos desde un componente epistemológico indígena y campesino, propone dirigir la mirada hacia el proceso de deslegitimación del conocimiento como resultado de la colonización y que encierra una gran controversia frente a la educación y los métodos occidentales que se tratan de divulgar para demostrar su permanencia en los procesos cognoscitivos de nuestra modernidad.

En el cuarto capítulo, plantea la metodología con la cual se desarrolló esta investigación, de este modo, describe sus fases se toma como punto de partida, la planeación e identificación de las fuentes orales en el concepto musical tradicional, lo que permite dar paso a la fase de acción, en este se interactúa directamente con las fuentes de investigación, se indaga dentro de sus historias de vida, componentes ideológicos, para llegar al análisis de esta información obtenida,

Esta investigación presenta en el quinto capítulo, el resultado del proceso de investigación y propone a la música campesina como fuente de estudio con base a las recopilaciones desde las fuentes orales, la cual permite formular una propuesta de enseñanza. El conocimiento de cuatro sujetos de estudio, permite llegar al encuentro del antecedente musical o simplemente a la explicación del origen de los sonidos campesinos, teniendo como punto inicial el torbellino producido en el altiplano Cundiboyacense.

Así mismo, formula un sexto capítulo en el cual se entregan conclusiones en el cual se ve a la música, como herramienta de un propósito transmisor eficiente para la preservación de la memoria cultural, y propone la necesidad de hacerla parte en el área pedagógica, para brindar esa resignificación que necesita los ritmos musicales tradicionales de Colombia, y no solo a los ritmos, si no al propósito educativo humano.

“la diferencia colonial elimino todo tipo de conocimientos que pusieran en peligro los fundamentos epistemológicos de la modernidad” (Mignolo 2003:404).

1. CONTEXTUALIZACIÓN

El desarrollo de esta propuesta de enseñanza Etno-musical campesina, se enfoca en recopilar los conocimientos y vivencias musicales vista desde cuatro historias de vida en las poblaciones de Sesquilé, Madrid (Cundinamarca) y San Pedro de Aguaique (Boyacá), poblaciones ubicadas en el altiplano Cundiboyacense. Teniendo en cuenta la región en la cual se desarrolla esta investigación, es fundamental indagar en los saberes musicales tradicionales tales como los que componen la musca campesina (guabinas costumbristas, torbellinos) y la significación de esta música en los pueblos indígenas muisca locales, para desarrollarlos como propuesta en la comunidad muisca ubicada en el municipio de Sesquilé en el departamento de Cundinamarca, Colombia.

Con esta contextualización es pertinente dar inicio al desarrollo y a la identificación de los respectivos entornos investigativos

1.1. MACRO CONTEXTO

Esta investigación llamada “Etnologías Musicales Campesinas Cundiboyacenses”, tiene como fuente de investigación y estudio, el territorio comprendido como altiplanicies colombianas, en este caso refiriéndose al nombre de altiplano Cundiboyacense. El altiplano Cundiboyacense, sitúa a sus poblaciones en los departamentos de Cundinamarca y Boyacá (Colombia), y se ubica geográficamente en el medio de la cordillera oriental colombiana, al sur se encuentra la sabana de Bogotá, la altiplanicie más extensa de los andes colombianos, al mismo tiempo esta limita con el páramo de Sumapaz, al norte, limita con las montañas de Santander, al oriente limita con numerosos cerros de la cordillera que lo separan del piedemonte llanero, y al occidente con los cerros que lo separan del caluroso valle del Magdalena.

Sobre el altiplano se encuentran las ciudades de Bogotá (capital de Colombia, distrito capital y del departamento de Cundinamarca), Tunja, capital del departamento de Boyacá y distrito histórico, cultural e universitario y Zipaquirá, la ciudad salinera de Colombia. Además, cuenta con municipios y sitios importantes que conforman el altiplano Cundiboyacense, como lo son: Bogotá, Tunja, Zipaquirá, Chía, Chiquinquirá, Duitama, Facatativá, Ubaté, Paipa, Soacha, Sogamoso.

El altiplano Cundiboyacense, cuenta con fuentes hidrográficas comprendida por ríos principales como el Chicamocha, Bogotá y Jordán; además cuenta con lagos, lagunas y represas de gran importancia mitológica, cultural e histórica, estas son las del Tota, Chivor, Fúquene, Sisga, Tominé, Guavio. Muña. Iguaque, Guatavita, Sochagota y Chingaza. Este territorio comprendido como altiplano, es un espacio de tierras altas y planas en los andes colombianos, su territorio coincide con el antiguo territorio de los muiscas.

El departamento de Cundinamarca, cuenta con una población mayoritariamente joven, principalmente mestiza, con diversidad cultural e importantes desigualdades en el ejercicio de los derechos, en los ingresos, en el acceso a los sistemas de acueducto y saneamiento básico (urbano y rural), y con alta movilidad por inmigración y desplazamiento forzado.

El altiplano cuenta con población en su mayoría campesina y con un desarrollo económico propuesto desde el campo.

1.2. MICRO CONTEXTO

El artículo 7 de la constitución política de Colombia establece que: “el estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la nación colombiana”. El 13 de octubre de 2006, el

Ministerio del interior y de justicia, de la Republica de Colombia, a través de las dirección de asuntos indígenas, de la dirección de etnias del ministerio del interior y de justicia, emite el reconocimiento hacia las comunidades muisca de Sesquilé, chía y Cota, de acuerdo a las atribuciones que le confiere el decreto 4331 del 25 de noviembre de 2005.

Este reconocimiento las establece como comunidades indígenas de carácter especial, y las faculta para ejercer como comunidades de origen amerindio y que en la práctica de sus, saberes ancestrales, deben implementar políticas de auto reconocimiento de su autonomía, cultura, usos, costumbres y derecho constitudinario de los pueblos indígenas. (Convenio 169 de 1989 de la OIT).

La población muisca, ha habitado el altiplano Cundiboyacense y el sur del departamento de Santander, en la actual Republica de Colombia, desde aproximadamente el siglo VI a.C. hasta la actualidad.

En Sesquilé Cundinamarca, se constituyó un cabildo, en la misión de recuperación y el fortalecimiento socio-cultural, estas tareas de recuperación han sido promovidas por el liderazgo espiritual. Aunque se reconocen a sí mismos como líderes comunitarios es necesario plantear una forma de gobierno. De esta manera, los gobernantes son elegidos en asamblea, compuesta por los miembros del cabildo, las actividades descansan en el medico tradicional y los Tibas. Pero estos afirmar ejercer sus tareas con relación al consejo de ancianos o a los abuelos, de ellos proviene la autoridad máxima.

En Sesquilé las familias comprometidas con el proceso de fortalecimiento cultural y espiritual de la comunidad, han permanecido, según los datos etnográficos, en la veredas de Boitiva,

Nescuatá, Espigas, Tierra negra, por lo menos desde hace seis generaciones, allí siguen las mismas reglas de reconocimiento de sus miembros a través de apellidos ancestrales, aunque suelen apelar a una mayor profundidad histórica de tiempos coloniales.

La relevancia de los apellidos respecto de su significación social, se evidencia particularmente en Sesquilé al hacer referencia a casos como el de los Chautá, ya que es prudente constatar que un representativo número de sus miembros familiares, asienta sus viviendas y cultivos en la vereda de Nescuatá.

El estudio demográfico realizado por la dirección de etnias del ministerio del interior y de justicia, demuestra que, en Sesquilé Cundinamarca, la comunidad que se denomina muisca, está conformada por 124 personas, el estudio en aplicación de los métodos estadísticos de rigor, tomo una muestra en la cual encontró a 94 personas, y equivalen al 75.8% del total de la población. Esta encuesta tomo como bases 24 hogares encuestados para establecer porcentajes que pueden hacerse extensivos a toda la comunidad, los jefes de hogar son en un 75% hombres y en un 25% de los casos mujeres. 29% de los hombres están casados, 17% viven en unión libre, 29% son solteros y 17% son viudos.

Hay tendencia a la familia nuclear, dentro de la comunidad muisca, aunque pueden habitar con otros consanguíneos (sobrinos y nietos), y 4 personas por hogar con 3 hijos de por medio. Del total de los casos, el 45.8% habita en casa propia, 25% vive en arriendo, y otro 25% con sus familiares. De estos hogares 66.7% han vivido siempre en Sesquilé, mientras que el 16.6% dicen haber vivido en Bogotá, Gacheta y Chocontá; 16.7% de personas, no respondieron si han vivido o no en otro lugar. De la población total encuestada para el desarrollo de este estudio demográfico, realizado por el ministerio del interior y de justicia, el 30.9% de la población trabaja, el 29.8%

estudia, 17% se dedica a la actividades relacionadas con el hogar, 4.3% no desarrolla ninguna actividad, y 14,9% no respondió. La cuarta parte de la población (25.5%) tiene la primaria cursada en su totalidad, relativamente, similar a quienes terminaron el bachillerato (21.3%). Un importante porcentaje no ha concluido la primaria ni el bachillerato (24.5%). No hay casos de estudios universitarios y no hay casos de personas que estudien y trabajen simultáneamente. El 50% de los jefes de hogar está afiliado a una EPS, el 41% está afiliado al sisben, mientras que el 9% no se halla cubierto por ningún sistema de salud. Por otra parte, el 62.5% apela al médico tradicional frente al 21% que prefiere un hospital.

Los criterios sobre los cuales descansan las relaciones de parentesco y la organización social de la comunidad muisca de Sesquilé, se emplean como sustento de la identificación colectiva que respalda su ascendencia muisca

2. PROBLEMÁTICA

La República de Colombia, tienen en sus proyectos culturales múltiples estrategias para la difusión, integración y enseñanza de las músicas populares tradicionales, según el Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC 2008), “ de esta manera la música se convierte en política de estado continua y sostenida, en la medida que aporta equidad de oportunidades de práctica cualificada, formación y expresión musical en las diferentes regiones del país y los diversos grupos poblacionales, promueve la concentración entre las comunidades y los entes gubernamentales, y favorece el encuentro y la integración en torno a la música”(pág. 4)

Desde esta perspectiva, las expresiones musicales, consideradas como folclore nacional, encuentran diversos espacios de difusión, sin embargo la problemática radica en la poca relación

entre la apropiación y conocimiento de las raíces ancestrales que envuelven estas músicas y los procesos formativos existentes conocidos como músicas tradicionales en esta ocasión, hablando netamente del torbellino, es decir, estos proyectos se limitan a la creación de concursos y festivales que si bien son espacios de difusión, no brindan una completa significación cultural a cada una de estas expresiones musicales autóctonas.

Las expresiones musicales vistas desde las concepciones de las músicas campesinas o folclore Cundiboyacense, son compilaciones y resultado del mestizaje musical a cargo de instrumentaciones, ritmos y estructuras musicales populares como los vallenatos, las rancheras y las norteñas (esta última de origen mexicano), y con fuerte aceptación en los municipios, veredas. De este modo, acercarse cada vez más a las generalidades musicales aceptadas por lo comercial se convierte en prioridad y por ende su consecuencia es la desapropiación del valor simbólico y pedagógico de los sonidos ancestrales y se desconoce su influencia en el proceso histórico del folclore nacional.

2.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

La ausencia de saberes Etno-musicales del torbellino por parte de formadores musicales en la región del altiplano Cundiboyacense, ha producido el desconocimiento de la riqueza tradicional de la región, a pesar de contar con asentamientos indígenas Mhuysqa's propios de la región y en proceso de resurgimiento cultural, que pudieran fundamentar simbólicamente estas músicas.

Evidencia de esto es la problemática referente al folclore y a las creencias populares sobre la música tradicional, desconociendo las fuentes ancestrales con la cuales cuenta el torbellino

y difundiéndose bajo denominaciones de tradición, dejando a los partícipes de estas prácticas musicales populares, concepciones básicas frente a la realidad, mítica, ritual, social, cosmogónica, interpretaba, armónico en lo natural y moral del torbellino, si así se llamase esta ritmo musical campesino. Para esto es importante que se desarrolle una propuesta de enseñanza Etno-musical que fortalezcan lo espacios de formación cultural, que tengan en cuenta elementos como la transmisión oral y la investigación compartida de experiencias que lleven un paso más cerca a la comprensión de los orígenes de la música campesina.

2.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

Para el desarrollo de esta propuesta investigativa, es necesario centralizar el objetivo primordial de este proyecto y dar respuesta a los propósitos personales como formador artístico en proceso, de esta manera, es importante formular la siguiente pregunta.

¿Cuál es la importancia de desarrollar una propuesta de enseñanza Etno-musical del torbellino como representación simbólica vista desde cuatro (4) historias de vida?

2.3. JUSTIFICACIÓN

La música participa activamente en la formación y construcción de identidades culturales, en esta medida, la música aporta a los sujetos mecanismos de reconocimiento individual y colectivo. Así, es correcto comprender la práctica musical como un espacio primordial de expresión y como un hecho que involucra aspectos de carácter comunicativo, económico y social.

La finalidad a la cual se dirige esta investigación llamada, “Etnologías Musicales Campesinas Cundiboyacenses”, es la de desarrollar una propuesta de enseñanza Etno-musical, que

indague y proponga desde los conocimientos desarrollados desde el saber ancestral Mhuysqa, además de experiencias y vivencias musicales y artísticas, vistas desde cuatro historias de vida, con esto, hallar una relación cultural, que permita entregar una experiencia vital y articuladora en la práctica musical propia de la población muisca de Sesquilé..

Desde esta perspectiva, tomar los conocimientos adquiridos desde la tradición oral y proponerlos en procesos educativos y/o formativos, como un eje transversal de las acciones de la comunidad Mhuysqa y la población musical, promoviendo una apropiación cultural y permitiendo con esta investigación que el pensamiento ancestral se vincule desde su conocimiento y práctica, a los conocimientos musicales establecidos culturalmente desde occidente. Según Castro (2007) “la noción de cultura surge en occidente solo en el momento en que el ser humano se ve a sí mismo como un constructor de su historia y no deja su porvenir en manos de fuerzas divinas o cósmicas”. (pág., 17).

La necesidad de desarrollar una propuesta de enseñanza Etno- musical como producto constructivo culturalmente, es resaltar las representación simbólica, de los conocimientos musicales propuestos desde el saber ancestral del torbellino en la comunidad Mhuysqa y el funcionamiento en las practicas musicales académicas campesinas, para con ello, formular una propuesta de enseñanza, que permita considerar la importancia de los conocimientos establecidos como “empíricos” y su aporte en el fortalecimiento de la identidad cultural y su valor en la memoria cultural y musical del altiplano Cundiboyacense.

Es por esto, que el desarrollo de esta propuesta Etno-musical, permite colaborar al fortalecimiento cultural y a la reivindicación y recuperación del conocimiento músico-ancestral de la

comunidad muisca de Sesquilé, además, resaltar el valor de los saberes y el pensamiento indígena deslegitimados y eliminados por el occidentalismo en la construcción de la temática referente al conocimiento. Es así como Mignolo (2003) “la diferencia colonial elimino todo tipo de conocimientos que pusieran en peligro los fundamentos epistemológicos de la modernidad” (pág. 404).

“Etnologías musicales campesinas Cundiboyacenses”, se comprende así mismo, como una propuesta social y cultural, que reconoce la misión de los procesos educativos y que considera como componentes vitales en la formación humana en las sociedades actuales y que en su investigación, articula los saberes ancestrales en la formulación de metodologías de enseñanza musical, y la importancia de estos en la promoción y el desarrollo sociocultural del territorio Cundiboyacense.

“Etnologías musicales campesinas Cundiboyacenses”, es una propuesta de enseñanza Etno-musical, que en un principio, no pretende, dar solución a las problemáticas musicales, establecidas bajo los conceptos de tradicionales o folclore, sino que en su indagación, promueve el acercamiento a los sonidos etnológicos del torbellino y su significación en sus poblaciones ancestrales, para con ello generar procesos de identidad cultural, conocimiento y apropiación de los saberes musicales ancestrales del altiplano Cundiboyacense.

2.4. OBJETIVOS

Este proyecto, el cual se denomina, “Etnologías musicales campesinas Cundiboyacenses”, tiene en sus objetivos primordiales a desarrollar, una investigación y propuesta de reivindicación, reconstrucción, auto identificación y fortalecimiento de los saberes musicales ancestrales

de la región del altiplano Cundiboyacense, para ello, se permite plantearse los siguientes objetivos de investigación.

2.4.1. OBJETIVO GENERAL

Desarrollar una propuesta de enseñanza Etno-musical del torbellino, como representación simbólica vista desde 4 historias de vida en el altiplano Cundiboyacense.

2.4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Recopilar información a través de relatos de historias de vida para favorecer la identidad cultural.
- Resaltar el simbolismo musical ancestral Mhuysqa y su relación con el torbellino Cundiboyacense, para desarrollar una propuesta de enseñanza musical que permita el fortalecimiento de la memoria cultural, la reivindicación y recuperación del conocimiento músico-ancestral de la música campesina del altiplano Cundiboyacense.
- Promover una formación artística con base en el desarrollo de la identidad cultural y la memoria histórica de la región.

3. MARCO REFERENCIAL

Esta propuesta de investigación Etno-musical, presenta una contextualización desde la conformación ancestral de los géneros y sonidos tradicionales del torbellino en el altiplano Cundiboyacense. La clasificación de las músicas populares que forman parte del folklore y de las músicas andinas colombianas en el contexto tradicional, abordan esta temática de gran controversia en cuanto al desconocimiento de la gran variedad y riqueza de sus contenidos y significación de los criterios ancestrales en sus prácticas musicales, además de su fuerte simbología. Es importante acoger como referentes teóricos e históricos aquellos que permitan escudriñar, indagar y relacionar investigaciones dirigidas al fortalecimiento de los ritmos del altiplano Cundiboyacense, así mismo, su historia, aportes y las propuestas pedagógicas enfocadas a la enseñanza de las músicas tradicionales en Colombia pero más exactamente en el altiplano Cundiboyacense, tomando como consideraciones primordiales las concepciones desde el pensamiento ancestral y su propósito en la construcción de esencias culturales propias del territorio y la no hegemonía de las culturas occidentales con la apropiación de conocimientos foráneos, capaces de sobreponerse ante los saberes locales.

3.1. MARCO DE ANTECEDENTES

Dentro de este proceso investigativo, es necesario tener como referencias de estudio, aquellos textos que permitan un acercamiento más propicio, hacia el objetivo cultural de este proyecto. De esta manera y a continuación se presentan, una recopilación de textos investigativos y postulados teóricos, en el contexto internacional y nacional, que han aportado herramientas de investigación y a la vez argumentativas que centralizan el desarrollo de este proyecto investigativo.

A continuación, se identifican los textos y ensayos que fundamentan y aportan en el desarrollo de esta investigación.

En primer lugar esa investigación toma como fuente el texto de Alejandro Mora Bustillo, titulado: *“El testimonio musical de los cronistas del siglo XVI”*, Este escrito, inicia con una frase tomada de la *“historia antigua de México”* de Francisco Javier Clavijero, (2003)

“Aún más imperfecta que su poesía era su música. No tenían instrumento alguno de cuerdas; toda su música se reducía al huéhuetl, al teponaztli, a bocinas, a caracoles marinos y a ciertas flautillas que más servían para silbar que para otra cosa. [...] Al son de estos dos instrumentos [huéhuetl y teponaztli], entonaban los mexicanos sus canticos; el canto era duro y molesto a los oídos europeos, pero ellos percibían tanto placer, que pasaban a veces en sus fiestas cantando todo el día” (pág. 342-3)

El aporte entregado por este autor, es indagar en la relación histórica que existe en la música producida en el contexto indígena y que según sus comparaciones resulta ser música bastante pobre y limitada desde la mirada occidental y puesta en el contexto investigativo de esta propuesta, genera un análisis estético hacia los conocimientos producidos por los pueblos indígenas latinoamericanos. Según Clavijero, es interesante como la música o sonidos producidos por los indígenas podían ser molestas para las concepciones musicales del europeo pero en oposición al pensamiento occidental, esa misma música es de gran placer y significación para los indígenas.

De la misma manera, y tomando una postura netamente latinoamericana, el siguiente texto llamado, *“A propósito de nuevos sonidos para nuevos reinos”*: prescripciones y prácticas músico-rituales en el área Sur andina colonial. De los autores, Víctor Rondón y Alejandro Vera

Este texto, le propone a esta investigación, visualizar todo un componente musical y artístico, desde el tercer viaje de colon a las indias, en 1498, el autor parte desde ese momento para resaltar el valor simbólico de estas prácticas indígenas y con esto darle un carácter histórico al propósito de esta investigación.

La labor investigativa de esta propuesta de enseñanza Etno-musical en el altiplano Cundiboyacense, plantea la necesidad de integrar de un modo más apropiado, el concepto hacia las muiscas indígenas, el texto considera el valor de la cultura y la practica musical ancestral, desde la época prehispánica y colonial en el contexto sur Andino. Durante el desarrollo del texto el autor plantea problemas de origen epistemológico, además de la controversia en el método, reflejados en los modos de producción musical.

Un aporte muy importante, para el fortalecimiento de esta investigación, es el artículo de investigación sobre la música de los pueblos indígenas de Colombia, de Carlos Miñana Blasco, Profesor Universidad Nacional de Colombia, en su publicación titulada, *“Investigación sobre las músicas indígenas en Colombia”*. Primera parte: Un panorama regional. El aporte radica en el análisis sobre el contexto y los conceptos propuestos para entender o tratar de entender la música indígena. Desde su investigación incentiva a la inmersión total con las comunidades indígenas para llegar a un resultado más directo y menos subjetivo. Propone la palabra música desde la mirada de los pueblos indígenas, habla de la diversidad conceptual de la misma palabra, y la relaciona en las diferentes lenguas indígenas colombianas. Plantea la relación entre la música y la medicina tradicional ancestral, el rezo, la oración y la cercanía espiritual, de gran importancia en la finalidad de esta propuesta de enseñanza Etno-musical.

Un cuarto referente textual, es la publicación sobre la música de los pueblos precolombinos denominado, “*Música popular, la música precolombina puede reaparecer*” del autor Rodrigo Covacevich.

Al resaltar la importancia que tuvo la música en los pueblos precolombinos, plantea una mirada a la tradición cultural como aspecto fundamental e importante del desarrollo de la cultura. Presenta en su Investigación los instrumentos musicales arqueológicos y su morfología, también intenta descubrir la estética de estos instrumentos, la sonoridad, la finalidad musical con la cual han sido creados y por ende su relación con la comunicación con el mundo natural y el sobrenatural, un antecedente importante para fundamentar las practicas musicales indígenas de la población a investigar. Según Covacevich, “La sonoridad precolombina transmite una comunión, una aguda relación entre hombre, sonido, entorno y también en el plano del realismo-mágico, a través de las relaciones y propósito que guardan algunos de estos instrumentos en sus formas y sonidos”.

El autor también construye sus textos, desde el concepto de la música, la relación cosmogónica, espiritual, y la creación de instrumentos como puente comunicativo con el mundo sobrenatural. Además es importante resaltar de esta lectura, la importancia de la música en el desarrollo socio-cultural de las poblaciones prehispánicas; la música y sus instrumentaciones fueron fuente primordial en la mayoría de sus labores cotidianas, el desarrollo de estas prácticas musicales.

Por último, y no menos importante, se hace un acercamiento a un copilado de textos reunidos bajo el título de, “*Música y sociedad en Colombia, traslaciones, legitimaciones e identificaciones*”, con la participación de, Lorena Aja Eslava, Ana María Arango, Michael Birenbaum

Quintero, Deibys Carrasquilla Baza, Alejandro Cifuentes Rubiano, Adolfo González Henríquez, Beatriz Goubert Burgos, Alejandra Isaza Velásquez, Carlos Miñana Blasco, Cesar Alejandro Montoya Villa, Jorge Nieves Oviedo , Mauricio Pardo Rojas, Alejandra Quintana Martínez

Este texto, es un copilado de aportes, desde las experiencias investigativas de varios autores, que tiene como objetivo primordial, el impulsar los estudios socio musicales, para ello, plantean un recorrido por las múltiples investigaciones musicales en cuanto a las músicas indígenas en Colombia, historiografía del folclor, sobre la muisca y la cultura popular en la región caribe, también la historia de la musical en el magdalena grande, tocando temáticas como las hibridaciones y pedagogías musicales, y varias temáticas y enfoques que permiten una multiplicidad en el campo investigativo musical.

3.2. MARCO TEÓRICO

Para entrar de fondo al desarrollo de esta investigación, se requiere realizar una contextualización desde el contexto histórico musical del altiplano Cundiboyacense y denotar en cada uno de los apartados que ayudaran al desarrollo de esta investigación, para una mejor comprensión del objetivo de esta investigación, es importantes remitirse a fuentes teóricas que permitan entrar en aquellas temáticas referentes a lo pedagógico, estética y metodologías musicales, culturales, étnicas, raciales y globales.

3.2.1. Músicas del altiplano Cundiboyacense.

El altiplano Cundiboyacense, hace parte de la clasificación en sub regiones en la zona del eje andino centro oriente, según el investigador y músico Samuel Bedoya en su texto “*regiones, músicas y danzas campesinas*”: propuestas para una investigación interregional integrada (1987), citado por (PNMC) “¡viva quien toca!” (2008), “expone una división que incluye treinta y dos subregiones. Propone también, como producto de la actividad investigativa acerca de las músicas andino-llaneras, el concepto de *interfluencia musical*, concepto que va más allá de la simple influencia de unas músicas sobre otras” (pág.7).

De esta manera, es importante proponer una mirada hacia la diversidad y la riqueza cultural existente en el altiplano Cundiboyacense, las músicas campesinas, demuestran una fuerte influencia por las regiones del llano, Santander y Antioquia, estas influencias superan las tendencias propuestas desde la visión del folclore y limitan sus concepciones musicales dentro de lo

reconocido como modelos únicos de representación folclórica tradicional. Estas divisiones subregionales, se acercan un poco más a la realidad de las músicas tradicionales, ya que se ajustan al intercambio y permiten la interacción como herramienta de observación y práctica musical.

El intercambio cultural de las subregiones en el eje andino centro oriente, ha sido de gran importancia para el fortalecimiento de las prácticas musicales populares, pues este intercambio no ha pretendido, prevalecer sobre el receptor de dichas influencias, es más, se trata del intercambio y de evidenciar similitudes y posibles ajustes a las prácticas musicales populares, en este sentido el PNMC (2008), “Esta mirada es un aporte para la investigación y estudio de las músicas tradicionales como fenómenos de múltiple estructuración en componentes históricos, geográficos, económicos, sociales, antropológicos y lingüísticos”.(pag.7.).

Es importante realizar un acercamiento geográfico de las subregiones, además de identificar gráficamente sus respectivos núcleos de referencia propuestos por Bedoya, (ver tabla 1 y grafica 1).

Las prácticas y usos de la música popular en la subregión del altiplano Cundiboyacense, han tenido desarrollos colectivos en cuanto a sus desempeños musicales tales como festivales y concursos que resaltan el interés de una descripción histórico-cultural que ha tejido un sentido de identidad y arraigo a las músicas populares.

Es importante hacer referencia a los componentes populares e influencias musicales, con las cuales las músicas tradicionales comparten espacios de circulación y por ende juegan un papel importante en la influencia de estas músicas. Es por esto que el PNMC (2008), “ las músicas tradicionales son entendidas como productos sonoros pertenecientes a un gran campo de música

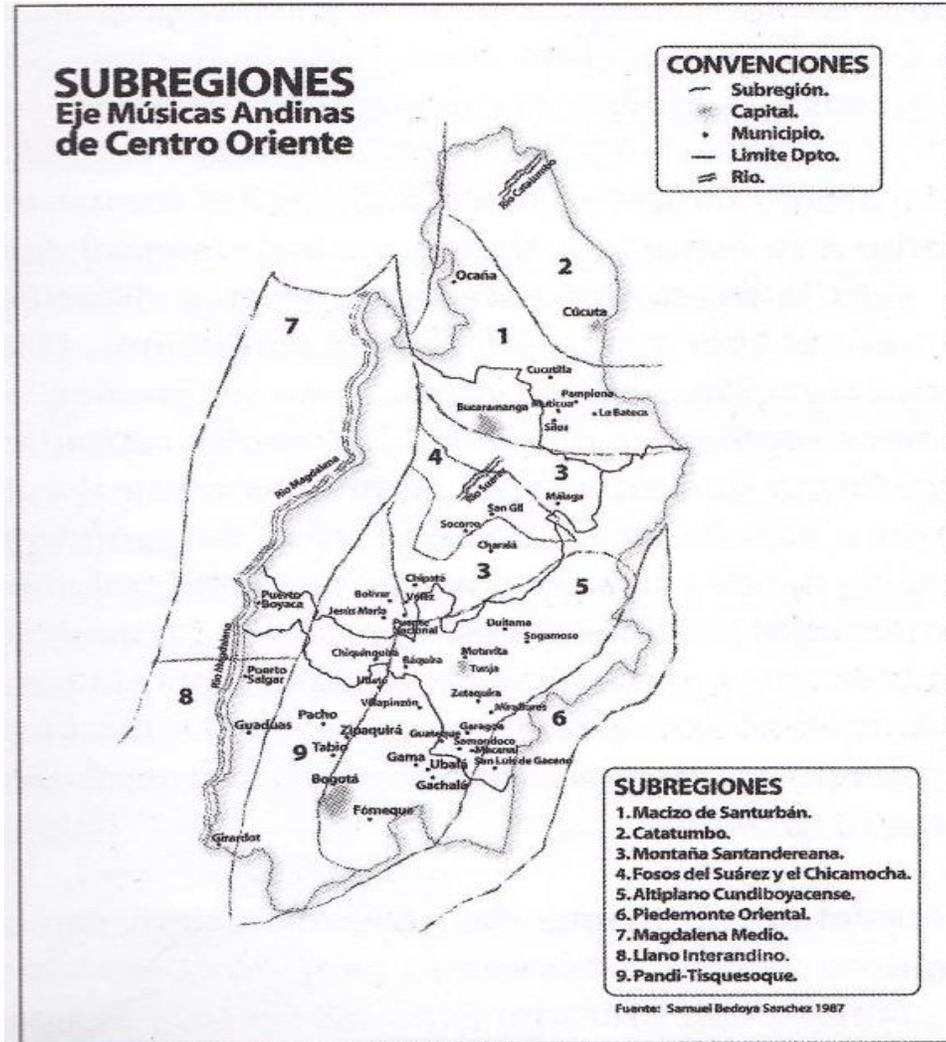
popular, que contienen manifestaciones de contextos rurales y urbanos configurados en muy diversas formas, con modos de expresión que transitan entre lo tradicional y lo contemporáneo” (pag.9.). De esta manera es posible concluir que una fuerte influencia musical contemporánea, predomina en la producción de las músicas tradicionales, pues la ejecución de las músicas tradicionales trata de sobrevivir en sus territorios.

Tabla 1. Subregiones del Eje músicas andinas centro oriente colombiano según Bedoya (1987)

	Subregión	Núcleos de referencia
1	Macizo de Santurbán	Pamplona
2	Catatumbo	Cúcuta
3	Montaña Santandereana	Vélez - Málaga
4	Fosos del Suárez y el Chicamocha	Vélez - Málaga. Pueblos al norte y noroeste
5	Altiplano Cundiboyacense	Tunja - Motavita - Ubaté - Gama
6	Piedemonte Oriental	Miraflores - Zetaquirá - San Luis de Gaceno - Sogamoso
7	Magdalena Medio	Guaduas - Puerto Salgar - Puerto Boyacá
8	Llano Interandino	Girardot

Tabla 1, tomada de PNM 2008 (pág. 9.)

Grafica 1, distribución geográfica de las subregiones del Eje músicas andinas de centro oriente colombiano, núcleos de referencia, corredores y municipios mencionados



Grafica 1, tomada de PNMC 2008 (pág. 9)

En cuanto a la música del altiplano Cundiboyacense. Su folclore musical es por esencia mestizo, con predominio de las supervivencias españolas sobre las indígenas. La mayoría de sus danzas, cantos y ritmos tienen orígenes hispánicos, con adaptaciones de la música chibcha y creaciones autóctonas colombianas.

Los aires musicales más representativos del altiplano son los siguientes: El Torbellino, La Guabina, El Bambuco, El Pasillo (ver tabla 2). El Torbellino es el aire musical folclórico más representativo de Boyacá, la tonada de los promeseros en las romerías boyacenses, en los bailes de casorios, en las fiestas patronales y en los demás momentos festivos de los pueblos boyacenses. Es la tonada con la cual nuestros campesinos expresan en sus coplas toda la sencillez de sus reacciones ante el amor, la desilusión, el sentimiento religioso y el paisaje variado de la meseta Cundiboyacense.

Tabla 2. Formatos instrumentales y géneros del eje músicas andinas centro oriente

FORMATO	GÉNEROS	BASE RITMO-PERCUSIVA	BASE RITMO ARMÓNICA	DESEMPEÑO MELÓDICO	DESEMPEÑO VOCAL	DESEMPEÑO IMPROVISATORIO	ZONA DE INFLUENCIA SUBREGIÓN	MÚSICA-TEXTO	FORMAS DANZARIAS
DUETO VOCAL INSTRUMENTAL	Bambuco, pasillo, guabina, danza, vals (cantados)		Tiple y guitarra rítmica o marcante.	Bandola, guitarra, guitarra requinto o puntera, tiple, voces en dueto.	Voces en dueto		1, 2, 5 Centros urbanos.	Forma canción. Estrofas-Coro.	
TRÍO INSTRUMENTAL ANDINO	Bambuco, pasillo, guabina, torbellino, danza.		Tiple, guitarra.	Bandola		Líneas instrumentales escritas en partitura.	1, 2, 5 Centros urbanos.		*1
ESTUDIANTINA	Bambuco, pasillo, guabina, danza, torbellino. (instrumentales)	Percusión menor: raspa, cucharas, chucho, esterilla (opcionales)	Tiple, guitarra, contrabajo.	Bandolas, tiple, guitarras (a una o dos partes).		Líneas instrumentales escritas en partitura	1, 2, 5. Centros urbanos.	Músicas instrumentales únicamente. Eventualmente se presenta la propuesta de cantante (s) o coro acompañados por este formato.	*1
GRUPO DE TORBELLINO	Torbellino instrumental, torbellino cantado, cantas de guabina.	Chucho o alfandoque, cucharas, carraca, quiribillos, zambumbia, guache, esterilla.	Antes Tiple en Bb, ahora en Bb o C.	Requinto y tiple. Antes en Bb. Ahora en Bb o C. Antiguamente capador, flauta de pico.	Voces en dueto	Requinto, tiple y eventualmente instrumentos de percusión.	3, 4, 5.	Coplas o <u>cantas</u> en torbellino cantado Coplas "a capella" en cantas de guabina. Coplas recitadas en los moños.	Formas coreográficas: La Manta, La Copa, Las Vueltas, El Tres, Los Moños, Mojigangas
GRUPO CARRANGUERO	Merengue, merengue joropeado, rumba, torbellino. Especies de los anteriores.	Guacharaca.	Tiple en Bb, Guitarra en C.	Requinto en Bb. Riolina o dulzaina.	Voz solista, coro	Eventualmente guacharaca, "bajeo" de la guitarra.	1, 3, 4, 5.	Formas octosilábicas, hexasilabas y endecasílabas.	Los géneros de este formato son danzados.
GRUPO CAMPESINO	Merengue campesino, merengue joropeado, géneros vallenatos, rancheras.	Guacharaca.	Guitarra marcante	Guitarra requinto o puntera.	Voz solista, coro.	Guitarra requinto.	4, 5, 6.	Forma canción.	Algunos géneros danzados.

Tabla tomada de: PNMC 2008, (pág. 10)

3.2.1.1. Músicas llamadas torbellino

Las músicas del interior del país, en este caso del altiplano Cundiboyacense, denotan una gran contextualización histórica y cultural en este caso, el torbellino “según los profesionales en una tonada, canto y danza, de características indígenas más conocidas entre todas las mestizas”. Las músicas del torbellino, evidentemente, son la producción de grupos humanos que reúnen al tiempo, valores melódicos y rítmicos desde un periodo antiguo.

“Se dice que proviene de los cantos de viaje de algunas tribus, como los de la Yuco-motilón de la Serranía de Perijá, que demuestra bases rítmicas que podrían haber dado origen al torbellino, indígenas y mestizos de las montañas de Santander, Boyacá y Cundinamarca usan para sus correrías (aventuras) y viajes, peregrinaciones y romerías (fiesta popular hecha a un santuario). Es sabido que éstos no usan la marcha o paso normal corrientes en el hombre de las ciudades y aldeas, sino que establecen un trote rítmico que les permite andar sin fatiga por caminos de montaña. Durante el reposo del viaje, pulsan en requintos y tiples, el aire típico del torbellino, para recordar o para acompañar la danza del mismo nombre que se hacen en los refugios, viejos y jóvenes campesinos”.

Las tonadas musicales encontradas en altiplano Cundiboyacense, son la producción de diversas partitas rurales y urbanas, en este caso el torbellino, es un aire lento y grave, una armonía dancística tranquila, que interactúa a la vez con un conjunto de coplas típicas regionales, de este modo acompañan componentes culturales de carácter religioso y social propios de un contexto cultural auténtico del interior del país. El núcleo principal y referente territorial principal del torbellino según el PNMC (2008),

“las músicas del torbellino, cuyo núcleo de referencia principal es la provincia de Vélez en la subregión de la montaña santandereana - municipios de Vélez, Jesús María, Chipatá, Bolívar y

puente nacional entre otros – presentan también un amplio nivel de dispersión a lo largo y ancho del altiplano Cundiboyacense; en Tunja (veredas de sote y panelas), en municipios como Motavita, en Boyacá; y los de Ubaté, Gama, Fómeque, Soatama, Villapinzón y Tabio en Cundinamarca” (pág. 10).

El formato instrumental propuesto para la interpretación del torbellino, en una generalidad y como parte melódica fundamental, se establece al requinto andino, también conocido como tiple requinto y su acompañante fundamental el tiple. Para la complementación de estos instrumentos, es vital la presencia de diversos y variados instrumentos de percusión. (Ver tabla 3).

Tabla 3. Descripción de instrumentos de percusión presentes en las músicas del torbellino.

INSTRUMENTO	COPLA	TIPO	ACCIÓN PREDOMINANTE	ARTICULACIÓN	SONORIDAD RESULTANTE	Corte CD
Guacharaca, charrasca, raspa	<i>Güiro, también guacharaca, charrasca dicen algunos, otros me hablan de la raspa, el principio es solo uno: con un palito o varilla me tienen que friccionar y a veces a la mulieca la ponemos a bailar.</i>	Idiófono	Fricción	Arriba-abajo	Del rozamiento del percutor de metal, hueso o madera sobre su superficie estriada.	15
Esterilla	<i>Y aquí llegó la esterilla a hacerles una visita; no necesita palito porque se rasca solita</i>	Idiófono	Fricción	Arriba-abajo	De la fricción entre dos segmentos de su propia superficie. En ocasiones se da entreochoque al golpear uno contra otro los dos segmentos de su cuerpo.	37
Cucharas	<i>Estas cucharas de palo no son solo pa' comer, al chocar una con otra música pueden hacer.</i>	Idiófono	Entreochoque	Abajo (muslo)-arriba (palma)	Al golpear las dos cucharas entre sí de manera alternativa sobre el muslo y sobre la palma de la mano de apoyo del ejecutante.	42
Quiribillos	<i>Atravesar las cañitas con cabuya es muy sencillo; jánteles y los sacude y ahí tiene los quiribillos.</i>	Idiófono	Entreochoque	Abajo-arriba; derecha-izquierda	Del entreochoque de las cañas derivado de movimientos alternativos de derecha e izquierda y con acento siempre hacia abajo.	
Chucho o alfandoque	<i>Cuando escuche este sonido no se me quede pensando... del chucho le estoy hablando, no se haga el desentendido.</i>	Idiófono	Sacudimiento* y choque.	Adelante-atrás; arriba-abajo	Del movimiento múltiple que ocasionan la fricción de las semillas sobre la superficie interior del instrumento, además del entreochoque de las mismas. A veces se obtiene varianza de timbre al golpearse la parte exterior con la palma de una o las dos manos del ejecutante.	43
Guache o mates	<i>Las pepitas se sacuden entre pañuelo y totuma, para tocar un bambuco los guaches también se suman.</i>	Idiófono	Sacudimiento*	Adelante-atrás	Del movimiento múltiple que ocasionan que las semillas friccionen la superficie interior del instrumento o se entreoquen. A veces, al golpear los mates entre sí, se da un efecto de entreochoque.	38
Carraca	<i>¡Qué burro tan parrandero el que nos dio esta carraca! Ni siquiera estando muerto deja de hacer alharaca.</i>	Idiófono	Fricción de percutor-choque de mano	Arriba-abajo; golpe lateral	Del rozamiento del percutor de madera (palo) sobre las muelas, seguida a partir de variadas rítmicas, de golpe lateral de la base de la mano sobre la superficie del instrumento.	36
Zambumbia	<i>Para tocar la zambumbia hay que mojar los dedos; luego se frota el palito para que le vibre el cuero.</i>	Idiófono	Fricción	Afuera-adentro	Del rozamiento de los dedos sobre la vereda en movimiento afuera (hacia el exterior) o adentro (hacia el interior) del instrumento. Para lograr mayor rozamiento el ejecutante se humedece los dedos con agua o con saliva.	40
Pandereta	<i>De España también llegó y está muy aclimatada, tóquese ahí un torbellino para una pandereteada.</i>	Membranófono	Fricción y entreochoque doble	Arriba-adentro	Al producirse un sonido compuesto logrado por el rozamiento del dedo pulgar sobre la membrana, por el golpe de la base de la mano y por el entreochoque de las laminas o latones adosados en el aro que sirve de base a la membrana del instrumento.	39
Tambora	<i>Tambora o bombo me llaman y mis dos cueros retumban, y el sabroso paliteo saca a un muerto de su tumba.</i>	Membranófono	Choque de percutores	Izquierda-derecha; Agudo (palo)-grave (parche)	Al producirse mixtura tímbrica de dos planos obtenida por el choque alternativo o simultáneo del percutor sobre las superficies de madera y parche.	41
Chimborrio	<i>Soy el chimborrio, señores, y casi un desconocido, en Boyacá y en Colombia ya me daban por perdido.</i>	Membranófono	Choque de percutor	Agudo-grave; derecha o izquierda	Al producirse mixtura tímbrica de dos planos obtenida por el choque alternativo de la cabeza del percutor sobre el parche y el plano del percutor sobre el marco de madera de la membrana. Este instrumento se ejecuta con una mano mientras la otra lo sostiene.	

Tabla extraída de: PNMC 2008 (pag.11)

Los instrumentos de percusión, utilizados en la interpretación de torbellino, permiten caracterizar la sonoridad correspondiente a la integración de cuerdas y percusión, Tanto así, que el resultado de esta interacción entrega un producto sonoro que resalta en sus características de peso, la masa y texturas musicales variadas.

El torbellino, cuenta con una relación importante al contexto territorial en donde se desarrolla, es ahí donde su producción, tiene ciertas características que articulan componentes musicales, literarios y danzarías, las cuales se presentan en diferentes formas en cuanto a su estructura, de acuerdo al lugar de su desarrollo. En este caso, es importante tener en cuenta a la estructuración compuesta por segmentos musicales alternado a coplas recitadas, algo característico de los Santanderes. Otra estructura musical del torbellino es aquella que alterna segmentos musicales con cantos a capella, esta interpretación conocida como “cantas de guabina”, en esta aparecen preludios e interludios instrumentales y por último se encuentra al torbellino propuesto como música que introduce coplas en una base musical de torbellino y de sonoridades y tonalidades de variadas características.

3.2.2. Etnología musical

Según Pompeyo Pérez Díaz, “en 1885 Alexander Ellis acuñó al término de *Etnología Musical* para referirse al estudio de la música de los pueblos no europeos” (pag.57). En este sentido, una mirada global hacia cualquier tipo de hegemonía ejercida desde el conocimiento por parte de los países europeos, y su influencia en la clasificación y deslegitimación que sufren las prácticas

culturales de los países no occidentales, este proceso de cualificación de las actividades musicales de los pueblos de América latina, son una evidencia de un proceso de colonización de los saberes.

La terminología denominada *etnología musical*, tiende a desaparecer y por ende ser sustituida por la de *musicología comparada*, esto sucede en Alemania hacia la década de 1920. Esta nueva denominación, fundamenta sus investigaciones, en la búsqueda y estudio de producciones y culturas musicales exóticas, contrarias a las propuestas y referencias establecidas en los parámetros estéticos y musicales vistos desde la tradición Europea. El surgimiento de nuevas corrientes de investigación en el campo musical, ponen en peligro, los enfoques eurocéntricos que dominaba el estudio de la musicología, es así como hacia el último tercio del siglo XX, la llamada nueva musicología, cuestiona los aportes europeos hasta entonces asumidos por el mundo académico.

El resultado de las consideraciones propuestas desde la etnomusicología, es el dominio ejercido sobre cualquier denominación que a la cual ha sido sometido el estudio de las corrientes musicales, de esta manera la musicología surge en demostración inequívoca y rotunda al analizar la aplicabilidad de las consideraciones ofrecidas desde las músicas populares y o tradicionales, a las realizaciones académicas de la música clásica occidental.

De esta manera, la música occidental considerada digna de estudio, era el resultado de un tradición musical europea clásica existente, pero que en controversia a los ideales expuestos por los estudios académicos musicales, comparaban y deslegitimaban la tradición expuesta desde las corrientes musicales urbanas, ajenas a la tradición que se desarrollaba en esa misma época y en consecuencia, sus aportes quedaban fuera del contexto académico.

La musicología, entonces, tiende a extenderse más allá del campo académico musical y comienza a verse relacionada en un contexto que encuentra nuevos rumbos y cuestionamientos académicos que debían ser tomados en cuenta, para un entendimiento de la relación músico-humana, “ la incorporación a la Musicología de variables hasta entonces casi siempre soslayadas como la ideología política, los modelos sociales y económicos, el género, la orientación sexual o la identidad étnica, entre otras, diseñan un nuevo paradigma académico a la hora de abordar un estudio riguroso de cualquier manifestación musical desde una óptica contemporánea” Pérez Díaz (1994).

En un contexto global, se entiende a la etnomusicología, como un producto del estudio de la música, en sus cualidades socioculturales, ahora bien, que siendo una terminología que nace de las concepciones y la cualificación occidentales, no se trata de una problemática de dominio euro centrista y o de elitismo intelectual, es más bien la relación de todo un proceso de estudio y entendimiento de cualquier fenómeno musical. La problemática Según Pérez Díaz:

“No se trata de un problema de anticuado eurocentrismo y de elitismo intelectual que ha quedado superado desde el momento en que se desechan las ideas de “músicas exóticas” o “populares y por lo tanto inferiores” y se pasa a abordar con las mismas herramientas el estudio de cualquier fenómeno musical. En realidad podría presentarse como un problema de lenguaje, problema que lleva implícito la permanencia de un prejuicio que sesga toda posibilidad de valoración objetiva del hecho musical en un porcentaje amplísimo de sus receptores potenciales”. (pág. 58)

De acuerdo a lo anterior, la relación de la música y su finalidad en cuanto a las cualidades de sus receptores, en este caso la música sufre una clasificación de acuerdo a los parámetros de la

música occidental y las de los otros no occidentales, es así como la llamada música culta se posiciona en las exclusividades de la música occidental.

Las tradiciones musicales de los territorios no occidentales, que si bien son apartadas de las concepciones occidentales consideradas como manifestaciones cultas o artísticas, no son las únicas que sufren esta discriminación. A finales del siglo XIX y a lo largo del XX, la diversidad de géneros y estilos musicales en occidente, generan clasificaciones internas, siendo estos, géneros del producto de influencia eurocéntrica, nace entonces una corriente musical bajo la denominación de Música Popular Urbana (MPU), estas propuestas musicales, no fueron exentas de salir de la clasificación musical culta, y la realidad de estas manifestaciones, se veía cada vez más lejana de la posibilidad de llegar a una excelencia máxima como producciones artísticas aceptadas por el occidentalismo.

De acuerdo a lo anterior, estas circunstancias, ponen en evidencia una fuerte visualización externa e interna de los fenómenos musicales. La frontera externa, es aquella que delimita y diferencia entre la música occidental y la que no lo es, que por más que académicamente se acerque al esteticismo propuesto por la música occidental, no deja de surgir como exótica en cuanto a su recepción, y por otro lado se encuentra la frontera interna, que es la que delimita los estilos de la música occidental y selecciona cuáles de ellos pueden ser considerados música culta y cuáles no.

La definición de música culta o clásica, propuesta desde occidente no resulta ser del todo clara, pues podría presentarse una asociación de la palabra clásica a una producción netamente clasista o alusiva al clasismo, por otro lado, la calificación de la música occidental como clásica, entrega una valoración añadida al concepto de obra artística y la coloca en un estilo estético musical determinado, que resulta independiente de los méritos concretos de la obra en cuestión. En

este caso, la posibilidad de las culturas musicales no occidentales de surgir como arte, tienden a ser obscuras, es por eso que la denominación de música culta, encuentra como su equivalente opuesto la llamada música popular, al respecto de esta afirmación Pérez Díaz aclara:

“Deseo dejar claro que de ninguna manera sería procedente la negación de la existencia de lo culto, sino más bien su redefinición sin partir de juicios y categorizaciones apriorísticos. Es decir, puede incluso aceptarse la categorización como MPU para géneros como el jazz, la chanson, el cabaret artístico, el rock, etc... por tradición en la nomenclatura –del mismo modo que se acepta música clásica–, sin que ello implique que la misma quede asimilada obligadamente a parámetros propios del folklore popular o de otras manifestaciones que claramente carecen de pretensiones de creación artística. Se trataría de plantear que la categoría MPU no fuera incompatible con culta, que el pertenecer a una cultura musical no occidental no convierta un objeto musical cualquiera en una mera “curiosidad” y que cualquier fenómeno relacionado con la tradición clásica occidental no asumiera esa condición, culta como sinónimo de arte mayor, independientemente de su contenido real”. (pág. 60)

3.2.2.1. Música popular

La redefinición y la influencia de una deslegitimación occidental, y sus apreciaciones del concepto llamado la música culta, han permitido clasificar y nombrar a las culturas musicales no occidentales como músicas populares. Según Pérez Díaz, “Tradicionalmente se ha considerado que la música popular debe ser comprensible sin demasiado esfuerzo por la mayoría de las personas, que debe ser más bien fácil de ejecutar y que para disfrutar de ella no son necesarios conocimientos musicales específicos”. (pág. 60). Esta consideración, trata de generalizar la música popular desde una realidad llamada pueblo o un territorio accesible en general, por ende, su

representación cultural, hace parte de un entendimiento común y que se inmiscuye en su cotidianidad para resaltar su consideración social como exóticos.

Desde esta perspectiva, es posible considerar, la músicas populares por sus piezas ambicionales y modesta, con una facilidad sostenible en su melodía, de carácter fuerte y breve, además fácil de recordar. Estos parámetros vistos desde la perspectiva popular son poco aceptados por la denominada música culta, pero, es interesante que tampoco las determina como opuestas, es más, estos parámetros populares pueden ser exigidos y aplicados a la música considerada culta, en este caso, la posesión de conocimientos previos es un aspecto subjetivo en la misión de lograr un correcto entendimiento de las piezas musicales. Al respecto menciona Díaz, “Nadie puede sostener seriamente que para disfrutar, por ejemplo, de una sonata sea necesario poseer conocimientos de teoría musical y estar familiarizado con su esquema estructural, existiendo incluso reveladores estudios en esa línea”.

Existe una relación paralela en el caso de las músicas clásicas y las no occidentales o exóticas, este paralelismo radica en el origen intelectual de sus prácticas, en el mismo modo en que se producen bajo una significación preestablecida, no aseguran su correcta interpretación, es decir resulta algo no muy extraño que alguien ajeno a cualquiera de estas corrientes, declare su admiración aun desconociendo la estética que las encierra, porque en modo de oyente, acude a sus experiencias, gustos, sin depender de una previa teorización musical. Para comprender esta afirmación, es importante, citar un ejemplo propuesto por Pérez Díaz.

“Si nos trasladamos por un momento a otros ámbitos como las artes plásticas o la literatura podremos ver algunos ejemplos claros. Un centro de arte contemporáneo de prestigio puede acoger una exposición dedicada al expresionismo abstracto y, de igual manera, una muestra mo-

nográfica de Roy Lichtenstein o una de arte africano. En ese caso dichos eventos recibirían probablemente un tratamiento similar en cuanto a espacio concedido, atención crítica y de los medios y recepción atenta por parte de aficionados y público en general. En el paisaje literario, la prosa de un autor de género –en su caso el llamado “género negro”– como Dashiell Hammett, por citar un nombre, es objeto de análisis académico y considerada representativa de la evolución de la narrativa durante el siglo XX de la misma manera que ocurre con colegas suyos muy alejados de cualquier adscripción a un género como el “negro”, de origen popular. Del mismo modo, un autor japonés puede convertirse en favorito de los lectores occidentales y tener una recepción crítica muy favorable que convierta en simplemente anecdótico su origen “exótico””. (pág. 61).

Una manera de interpretar el ejemplo propuesto anteriormente, es el de reflexionar en cuanto a la realidad perceptiva de la música culta y popular, visualizar estas manifestaciones sonoras basadas en la representación mental del oyente. Desde este punto, podría la música culta ser catalogada como popular y del mismo modo sucedería con la música popular, pues esta producción considerada como no occidental, puede enriquecer las concepciones de la música culta, en la búsqueda de la pureza del arte sonoro. Algunos autores como Serafine, Mary Louise (1988) han defendido que una cultura musical es básicamente una entidad cognitiva, definida por el conjunto de códigos y elementos retóricos que el oyente debe conocer para comprender correctamente lo que ha oído.

Es por esto, que una preparación en determinadas pautas sonoras, permite que el receptor, decodifique el producto que recibe, y a su vez que este haga uso de su capacidad interpretativa, de acuerdo con los conocimientos previamente recogidos. La primera relación que el receptor lograría es la de la identificación y clasificación en un género musical determinado, en este caso su capacidad reflexiva inicia una apreciación desde el sentido auto identificador del gusto por el

ritmo o melodía, mas no entra en detalle a juzgar su composición, o emitir un juicio en cuanto a su estructura estética. Es por esta razón que la música popular, desmitifica cualquier concepción vista desde la música culta, pues es un producto de apreciación y gusto común propios de una cultura musical.

Es importante resaltar, que si bien la música popular, se trata de una manifestación musical propia de una cultura no occidental, la representación del simbolismo cognitivo de la misma, resulta una finalidad confusa y que entrega como resultado la renuncia a la apropiación como saber musical y por ende entra en la deslegitimación en el proceso de apreciación estética, para terminar con el rechazo de sus mismos fenómenos musicales.

3.2.2.2.La música precolombina

“Debemos sentirnos orgullosos de tener pueblos milenarios, estos no son minorías étnicas; son pueblos originales con una cosmovisión propia. Hoy se impone una cultura para erradicar la otra y ese ha sido el problema, nuestras culturas milenarias hay que fundirlas con las jóvenes, así la cultura de los pueblos será una cultura rica”. Rigoberta Menchú (2000).

El patrimonio cultural ofrecido desde los pueblos de américa latina, permite ahondar en la cultura precolombina, así mismo en el desarrollo posterior con sus desdientes. Una condición, conectora entre sus prácticas musicales y el fuerte arraigo a su entorno, entregan un valor simbólico agregado al desarrollo cultural de las poblaciones milenarias.

Para las culturas precolombinas, la música y la danza constituían un elemento primordial y esencial, asociadas al culto religioso y de la esencia misma, la llegada de la música europea, genera un componente que termina fascinando y cautivando los oídos nativos, tal vez, este haya sido el elemento más poderoso en la misión de llamar la atención y centrar el dominio y el inicio

de la conquista, al respecto, Alejandro Mora Baustillo, cita un ejemplo, tomando como referencia, una carta escrita en abril de 1540, de Fray Juan de Zumarraga dirigida al emperador Carlos V, este reconoce que los indígenas “ más que por las predicaciones se convierten por la música, y los vemos venir de partes remotas para oírlos y trabajan por aprenderla y salen con ello”

El valor significativo del patrimonio cultural de América, ahonda en las raíces ancestrales de los pueblos que la habitan. Las manifestaciones musicales, son un conjunto de valores tradicionales, vistos desde la comunión y el complemento con el entorno. De esta manera, analizar la música de nuestro continente y de nuestro país, propone un acercamiento al saber cultural y por ende es necesario resaltar el valor de la cultura indígena latinoamericana a los aportes estéticos universales, con esto, la formación de una identidad propia es importante para reconocer el valor cultural de otros pueblos pero sin desconocer el valor propio.

La conquista española en el siglo XVI, encontró asentamientos indígenas en América, divididos en grandes imperios, de esta manera, los identificaron como el mesoamericano en el centro y el inca en el sur, los demás territorios aborígenes, no se encontraban agrupados en estos dos grandes asentamientos de poder.

La música de las culturas ancestrales, está vinculada íntimamente a su universo personal y colectivo, esta es fuertemente articulada a las manifestaciones de su visión cosmogónica del entorno, la vida y su universo. Las músicas precolombinas, no eran concebidas como una expresión artística tal como se entiende hoy desde la concepción de Occidente, ni su interpretación exigía de virtuosismos o representaciones ajenas a las tareas cotidianas. Cada fiesta ritual era la interpretación del ciclo de vida personal o de vida comunitaria y de trabajo (nacimiento, arrullo, menarca, guerra, matrimonio, caza, cosecha, funeral, etc.) y está fuertemente complementada por

música y danza, esta conexión es vital, tanto que el sentido de la misma cambia en la ausencia de alguna y no puede hacerse ni entenderse sin ellas.

El universo interpretativo musical, en el cual el hombre ancestral se internaba, lo guiaba hacia una complementación con un todo energético, para era de gran importancia crear una conexión comunitaria. Es importante traer al texto el aporte de Benjamín Yépez Chamorro, “Para estos hombres y mujeres, los días y semanas enteras de ciclos festivos y de celebración, en comunidad, muchas veces bajo los efectos de sicotrópicos, al ritmo obstinado de su música, son entendidos como una integración con sus seres superiores, su entorno natural y sus ancestros”.

El simbolismo que encierran las prácticas musicales ancestrales, proponen una mirada al complemento instrumental y su relación sonora con los momentos vitales de su entorno. Es tanto así, que en la práctica ritual, la utilización de instrumentos autóctonos, eran puente y facilitaba la conexión espiritual con el mundo externo.

3.2.2.3. Instrumentos precolombinos

La música, es una expresión artística, sublime y conjuga parte de la esencia cultural intangible de las culturas precolombinas. Es a través de estas manifestaciones artísticas, que aun en la actualidad siguen causando misterio, y denotan un poderío en sus épocas a través de sus construcciones y del misticismo de sus creaciones. La música y su fuerte relación con el entorno so-

cial, natural y cultural en el cual se desarrollaban estas prácticas musicales, entregan características importantes en la búsqueda de elementos físicos que trataran de explicar un vínculo directo entre los sonidos y sus misterios melódicos.

El escritor Rodrigo Covacevich, en su ensayo titulado, “Música Popular”, entrega una afirmación que cabe traer al presente texto.

“la mejor muestra existente sobre la música ancestral son algunos instrumentos que han logrado permanecer en el tiempo; estos, junto a la observación de cerámica representativa, dibujos y diseños, además de fragmentarias descripciones escritas por los cronistas españoles después de la conquista, son algunos de los elementos que la etnomusicología toma para rehacer una visión del mundo sonoro prehispánico”.

Para entender, la relación de los instrumentos y la música, es indispensable reconstruir la visión de lo que se conoce como música, ya que estos instrumentos musicales, proponen ser vistos, más allá de ser simplemente instrumentos. Estos instrumentos musicales, fueron vistos en un inicio con la única finalidad de crear un puente comunicativo entre el mundo natural y el sobrenatural. La complejidad morfológica de estos instrumentos, dirige la mirada a ir más allá de una simple comprensión cosmogónica. La arquitectura y estética de estos instrumentos, respondían a una realidad común en cuanto a los ciclo, la vida y la muerte, el movimiento del cielo y el inframundo, además, trataban de representar aspectos simples de la cotidianidad como los sonidos naturales con los cuales convivía.

En relación con lo anterior, la conclusión de la realidad simbólica de los instrumentos ancestrales, es nada más que una relación de característica morfológica, su influencia en la sonoridad y el momento de su interpretación.

Decir que la música forma parte del desarrollo de las culturas prehispánicas, es una afirmación que toma fuerza en cuanto se indaga en su origen; ella y sus instrumentos tienden a ser relacionados a una compleja clasificación de carácter social, a rangos, además de ciclos y labores. Este patrón, es totalmente evidente en la mayoría de los grupos autóctonos, en el continente andino, ya que estos instrumentos, no pretenden ser un parámetro de estudio del contexto global, si no que centralizan su ejecución en la autenticación en sus territorios.

La creatividad, de las culturas prehispánicas, complementa esta relación musical existente, el instrumento, el sonido y su entorno, debían ser interpretados y plasmados morfológicamente. La visión del creador de estas piezas instrumentales jugaba un papel importante, pues este no era cualquier sujeto del común. Covacevich, “Vale, además, destacar la capacidad de observación para desarrollar complejos instrumentos, el buen uso de la relación tiempo-espacio y la dedicación en la búsqueda de sonoridades y su reproducción” (pág. 12).

Probablemente, en las culturas prehispánicas, estos instrumentos eran interpretados, en distintas épocas del año, mientras algunos otros, pudieron ser hechos, con el objetivo de ser utilizados una sola vez en la vida, o también algunos pudieron ser ejecutados simplemente por personas especializadas y autorizadas que no precisamente debían ser sus propios creadores.

3.2.3. Saberes, Conocimiento y Educación.

El componente de este capítulo, enfatizara en los procesos epistémicos vistos desde la colegialidad del saber, las influencias eurocéntricas en el área del conocimiento y los planteamientos educativos vistos desde Latinoamérica en el área de la pedagogía musical. Para ello es importante iniciar con una mirada el proceso decolonial.

3.2.3.1.Colonialidad del saber.

La preocupación por los métodos de estudio apoyados del cientificismo y por lo comprobable, han sido de los intereses que han tratado de mantenerse dentro de todo tipo sociedad, pues el hacer más practico el saber y darle un punto más elevado de veracidad, hace del conocimiento, un proceso inequívoco y previamente establecido y que de esta manera hace a un lado ese tipo de formación el cual se nos es entregado a través de la experiencia y de toda forma de divulgación cultural (expresión oral).

Dentro de las diferentes maneras de ejercer enseñanza en las poblaciones indígenas latinoamericanas, se encuentran, que su práctica y enseñanza, se ejerce a través de la transmisión oral y su propósito para la formación y la superación académica es subjetiva y así mismo carece de un aval científico.

La discusión sobre este asunto, es de gran importancia para encontrar correlación con los hechos de la actualidad, el conocimiento y la Colonialidad lingüística y epistémica, con relación a Latinoamérica o mejor del espacio que concierne al pueblo andino, pensando entrar en el lugar y posicionarse dentro de los aspectos que encierran al campesino y al indígena, que en este documento son los implicados dentro de un entorno globalizado. Entonces tomando como tema central el estudio el conocimiento, las lenguas y su permanencia podríamos decir que las lenguas y

los conocimientos funcionan de una manera similar a la economía pues se necesita una valoración para que esta se mantenga, también es necesario que se consuma y además se distribuya, este ejemplo funciona para entender cómo debería mantenerse lo que se llamaría la tradición oral.

El lenguaje indígena ha sufrido diferentes tipos de marginación haciendo a esta división de lenguas “generales o mayores” en términos generales, “el glotocentrismo europeo se manifestaba en un profundo desdén para con las lenguas indígenas, tildadas de primitivas y salvajes, como correspondientes a mentalidades igualmente silvestres e infantiles” (Cerrón-palomino, 1998, p.97).

Teniendo en cuenta este aporte, es evidente, que las lenguas a las cuales se les considera mayores o generales alcanzan una extensión enorme dentro de nuestros pueblos, utilizándolas a manera de evangelización y proponiéndolas como la única lengua permitida dentro de este proceso de colonización. Es curioso como el uso de la lengua indígena y sus conocimientos son despreciados, aun en el cientificismo actual, pero aun así los conocimientos ancestrales son minuciosamente estudiados y saqueados de sus orígenes, y adoptados como una producción netamente occidental.

Analizando la importancia del lenguaje como saber, en la historia de América latina, se resalta la influencia de esta, en las diferentes etapas que marcaron las distintas maneras de comunicación del saber y la incidencia de la misma, en la prevalencia de los pueblos. En esta ocasión, haciendo referencia a aquellas que se mantienen vigentes pero no con la fuerza que se hablaría antes de la colonización y si con un carácter de mantenerse y que tratan de fortalecerse para demostrar que aún existen y que son un componente vital en la misión reivindicadora del saber, y

que a pesar de que el pensamiento popular suponga que su palabra a veces es invalida y subjetiva, esta práctica no pierda su valor autentico y se entienda, que el conocimiento se fortalece a través de los saberes concebidos desde la experiencia.

Para abordar el tema del conocimiento, es importante, generar un análisis sobre la incidencia de esta colonización en los procesos cognoscitivos de la modernidad, pero enfatizando en los pueblos de nuestra América latina, que se han visto involucrados en los diferentes ámbitos del saber, convirtiendo su sapiencia en un sistema de marginación y deslegitimación, ante otras formas de conocimiento hegemónicas y que solo buscan el predominio total de la cultura occidental sobre las otras culturas.

3.2.3.2. Eurocentrismo y su influencia en el conocimiento.

El dominio epistémico o del conocimiento, recae en gran medida en la deslegitimación del saber y propone una reflexión en el espacio andino en la medida en que su concepción del conocimiento se encuentra y devaluada, ante un sistema de colonización epistémica en cabeza de la modernidad euro-globo centrista.

Un primer aspecto influyente en este proceso de colonización, es aquel proveniente de la lengua del campesino-indígena, enfrentado al eurocentrismo y al lenguocentrismo del castellano y las demás lenguas modernas, en este aspecto se puede discutir una de las formas de imposición del poder sobre las culturas y la capacidad de ejercer un dominio colonial basado solo en el saber y el decir, analizando entonces como el occidentalismo se propone como eje central del conocimiento y proponiendo un dominio lingüístico y de poder sobre las demás culturas.

El filósofo colombiano Castro Gómez (2000), propone una mirada en torno al concepto de cultura para poder entender estos procesos de colonización, Castro Gómez plantea que “la noción de cultura surge en occidente solo en el momento en el que el ser humano se ve a sí mismo como un constructor de su historia y no deja su porvenir en manos de fuerzas divinas o cósmicas” la teorización de este concepto de cultura solo emerge apenas en el siglo XVI, con la conquista de América, logra consolidarse entre los siglos XVIII y XIX, pues antes no era concebible una noción de cultura, ya que hacía falta una mirada reflexiva sobre el ser humano como constructor de su mundo y su futuro.

En este ser humano, que surge con un dominio de sí mismo, como generador de su futuro, produce una concepción cultural, en la cual puede elegir y construir un mejor devenir, es así como se podría decir que el ser humano se descubre cómo ser único y surge la visión de los pueblos y sociedades a un modo clasificatorio, en donde cada uno de ellos manejan un tipo de conocimiento, ética, normativa jurídica, etc. En este caso las sociedades se enmarcan en un proceso evolucionista, en el cual, las que logran un mayor desarrollo cultural ejercen dominio sobre aquellas que se han quedado atrasadas. Así, es posible analizar que este concepto de cultura propone un fortalecimiento interno, para lograr una legitimación de sus prácticas, espacios y representaciones y así alcanzar su permanencia.

“De esta manera, es fundamental, ver a la sociedad o a las sociedades, no como una suma de individualidades, si no, como una realidad cualitativamente diferente, donde su fortaleza identitaria y el aporte de cada uno, es importante para mantener su valor cultural y su permanencia, de este modo podríamos definir y clasificar a la humanidad en dos mundos, el primero en el cual, un mundo desarrollado mantiene una cultura desarrollada y otro en el cual un mundo subdesarrollado carece de identidad cultural”. (Castro, 2007).

Europa, históricamente se ha forjado como un eje central del mundo a partir de diferentes sucesos tales como la conquista de América latina, con este evento Europa tuvo gran ventaja cultural frente a las demás naciones y es así como se convierte en una pauta a seguir y su poder se transforma en un arma que desplaza, anula y segrega, todo tipo de conocimiento que esté en contra del suyo.

Europa como cetro de los pueblos del mundo, por su organización económica llamada capitalismo, apoyado por un fuerte ideal político, el republicano democrático y que en el ámbito religioso profesa el cristianismo, logra posicionarse como la religión verdadera y por consiguiente el desarrollo epistémico logra mantenerse como el único medio del saber, que verdaderamente tiene un fin, a este se le llamo el modelo de pensamiento moderno racional, de la mano de su lengua latín como única manera de expresar conocimiento verdadero y valido.

Es así, como la conquista a América latina, se convierte en el comienzo de una dominación total hacia los pueblos latinoamericanos y convierten el conocimiento occidental en el único y verdadero criterio, el cual, en su proceso clasificatorio del saber, encierran al indígena dentro de un concepto en el cual su pensamiento no produce conocimiento y por el contrario su saber es una superstición, además sus dioses son considerados como elementos que no van con su ideal cristiano y carecen de una imagen. Lo mismo ocurre con su lengua, que no recibe ese valor epistémico y es catalogado como una gran variedad de dialectos que de cualquier manera tienen que extinguirse, de esta forma, el eurocentrismo se constituye en un acontecimiento el cual se ve representado con la llegada de colon a América latina.

Dentro del proceso evolutivo a nivel epistémico que sufrió Europa y que logro que este se posicionara con gran poder como una empresa de dominación, conquista y control sobre el mundo, fue la expansión capitalista y su fuerte difusión de las ciencias sociales, la cual estaba dirigida a funcionar como un controlador de los órdenes de la vida social, “este proceso de constitución epistémica se dio entre los siglos XVI y XIX, se enmarca la estructuración de la ciencias sociales tal como las conocemos hoy” (Castro Gómez & rivera Oscar 2000). De este modo, es puntual visualizar, como de igual manera se consolida una nueva forma de clasificar la palabra y de paso su veracidad, del conocer y su expresión, del saber y del decir.

Asimismo y con base en lo mencionado anteriormente, cabe concluir, que el saber y el decir euro-céntricos se catalogan y posicionan como dos característica fundamentales para entender su predominio y poder, ejemplos de estos se encuentran en la filosofía euro-occidental conocida como el saber y el conocimiento por excelencia. Hegel presenta a Europa, y más específicamente a Alemania e Inglaterra, como el centro del nuevo mundo, gobernado por la razón, y como sede del espíritu, (Dussel, 1994).

En este sentido, la conclusión se obtiene en la temática que encierra el conocimiento, es la afirmación que Europa se ha mantenido a través de la historia como un eje central del saber y como influencia en todos los procesos de avance que han sufrido algunos pueblos o naciones del mundo.

El eurocentrismo, se puede tomar como un término útil para estudiar los procesos históricos de Europa, pero que en nuestra época, hace alusión a un sistema de dominación política, epistémica, económica y podríamos demostrarlo en gran parte de la cultura de nuestro país,

desde la forma de organización política, hasta la influencia del occidentalismo en los procesos educativos, logrando ejercer diferentes mecanismos de poder y soberanía en nuestra sociedad.

Coronil (2003) dice: “una concepción global del desarrollo del capitalismo permite concebir al imperialismo como un proceso global, no como una etapa superior del capitalismo, si no como una condición de su desarrollo” (pág.11). Es posible entender como el eurocentrismo se posiciona en la actualidad social, como una base importante en el capitalismo global tomando como fundamento al imperialismo.

Es viable afirmar, que la influencia de este llamado eurocentrismo en los pueblos de Latinoamérica ha sido la manera de colonización más evidente y que hoy en día ha causado la pérdida de identidad y de un propósito de reconocimiento propio, hacia las significaciones propias de los pueblos no occidentales.

Para dar paso a la temática de la colonización de Latinoamérica, hay que relacionar los aspectos que van de la mano de los diferentes tipos de colonización, ya que en su propósito de sobre salir e imponer su propia verdad, han generado el sometimiento de los pueblos y con esto la expansión de la violencia sobre este planeta.

Analizando estos procesos desde la historia, se observa, cómo las diferencias coloniales fueron camufladas y vendidas como diferencias culturales para poder dominar (Colonialidad del poder) y así tratar de someter a los pueblos no europeos y privar su capacidad de crear pensamiento, esto sucede justo cuando el planeta estaba sometido a clasificar a las poblaciones por su nivel de conocimiento, así comienza el proceso de colonización.

3.2.3.3.Latinoamérica colonizada.

Sustentar las diferentes maneras de conocimiento producidas por los pueblos indígenas de Latinoamérica, es un proceso bastante complejo, en la medida que el conocimiento atraviesa un señalamiento basado en los dominios eurocéntricos analizados desde la conquista hasta el resurgimiento de los pueblos latinoamericanos.

Es importante iniciar, hallándole la diferencia a la terminología que se refiere a la Colonialidad y colonialismo, este segundo, hace referencia a esa relación económica y política en la cual la soberanía de un pueblo se encuentra en el poder de otro pueblo o nación, de esta manera un nación hace parte y es sometida a pertenecer a un imperio, y el primero hace referencia a ese patrón de poder que nace del resultado del colonialismo moderno, es así como aunque el colonialismo precede a la Colonialidad, la Colonialidad sobrevive al colonialismo.

La Colonialidad, surge en un contexto socio-histórico, con la conquista y descubrimiento de las Américas, y se produce como resultado de una opresión y sometimiento, manteniendo esa relación histórica veremos esta conquista como una de las empresas más ambiciosas en la historia de la humanidad, que centrada en formas de dominación y subordinación, son de gran importancia para producir un sumisión total de las Américas y que se podría definir en dos ejes que empezaron a operar y definir la historia de lo que se llamaría América.

La codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados en la idea de “raza”, una supuesta estructura biológica que puso a algunos en una situación natural de inferioridad con respecto a otros. Los conquistadores asumieron esta idea como el elemento fundamental y constitutivo de las relaciones de dominación que impuso la conquista...el otro proceso fue la constitución de una nueva estructura de control del trabajo y sus recursos, junto a la esclavitud, la

servidumbre, la producción independiente mercantil y la reciprocidad, alrededor y sobre la base del capital y del mercado mundial. Quijano, 2000b. (pág. 533).

De este modo, la colonización de América se impulsó como modelo de poder y es la base del pensamiento sobre el cual se encuentra la identidad moderna, y está ligada fuertemente al capitalismo y a un sistema de dominación muy estructurado que gira alrededor de la representación y el ideal de “raza pura”.

De acuerdo al manejo de este pensamiento se logra definir la identidad y su propósito de subsistir en un entorno multiétnico y pluricultural, la colonización de las Américas iniciada por los europeos genera la división en los pueblos latinos en nuevas identidades las cuales la búsqueda de una perfección racial significa un grado de superioridad específico, entre más clara sea la piel del individuo, más cerca está de representar los ideales de una humanidad completa, así surgen ciertas divisiones raciales tales como europeo, blanco, indio, negro y mestizo, de este modo se podría entender la diferencia entre colonizador y colonizado.

3.2.3.4. Representación simbólica como enseñanza

Dentro de una temática enfatizada en los procesos epistemológicos de Latinoamérica, es necesario indagar sobre aquellos pueblos indígenas, y sus maneras de ejercer conocimiento y la manera como estos se ramifican, en este caso se hace referencia a la cosmovisión y el pensamiento ancestral, a la divulgación de conocimientos tradicionales y folklóricos que hacen parte de un patrimonio, que en muchos casos es deslegitimada, pero que tienen una trascendencia en los comportamientos y que forman una esencia humana y que han sido atacados con aquellos métodos occidentales y su objetivo colonizador.

De este modo, los pueblos de Latinoamérica, más exactamente los pueblos ancestrales, aquellos que cuentan con un legado milenario de costumbres, cosmovisión y un sin número de maneras de expresión e interpretación del universo, entregan ese tipo de formación humana, más conectada con todo lo que los integra y los complementa como seres más completos en el universo.

Este tipo de conocimiento, que día a día se hace menos hegemónico y por lo cual, ha perdido fuerza, el interés por mantenerlo y divulgarlo, pues su objetivo se concibe menos claro con la aparición del saber científico apoyado por fuertes organizaciones como la iglesia, que en los datos históricos han influenciado todo tipo de dominación del conocimiento y con esto, hacer más fuerte su poderío en las culturas no occidentales. Este fenómeno, marca la historia con un evento que significo la perdida de gran parte del saber ancestral y hasta en muchos casos de la identidad cultural, a esto se le denominó como la colonización.

Desde este punto de vista podremos entender como el pensamiento científico ha prevalecido por su capacidad de comprobación ante el empirismo, en donde la vivencia y su contacto con el entorno promueven una práctica subjetiva y la hacen menos valida hacia las prácticas científicas comprobables. Es claro como la dominación del occidentalismo sobre el pensamiento andino, crean el concepto de un saber que ante las culturas no occidentales solo es llamado bienes culturales y no ciencia ni pensamiento, negándole un valor epistemológico. Es así como “la diferencia colonial elimino todo tipo de conocimientos que pusieran en peligro los fundamentos epistemológicos de la modernidad”, Mignolo 2003, (pág. 404).

3.2.3.5. Cosmovisión ancestral.

Tomando como ejemplo, la comunidad muisca de Sesquilé, es importante realizar un acercamiento a la cosmovisión y el pensamiento de los indígenas, y hallar la relación que existe entre las distintas comunidades indígenas en Latinoamérica, de sus maneras de interpretar el mundo y la vida y como este factor se ve enfrentado a las diferentes formas de ejercer dominio y a lo que el occidentalismo considera como saber.

El conocimiento para esta población y para la mayoría de los pueblos indígenas se centraliza en género fuerte (hombres) y es representada por los sabios o chamanes que son los encargados de generar el conocimiento basados en la tradición y la transmisión oral, buscando con sus prácticas generar un equilibrio entre el hombre y la naturaleza, es él, como base de una comunidad, el que ejerce ese trabajo dentro y fuera del hogar.

Además de eso dentro de la cosmovisión indígena se hace necesario generar un complemento, para cualquier situación que implique la formación integral, es así como la madre o la mujer colabora en la formación moral, aquella que permite humanizar al individuo y hacerlo convivir y ser un ideal de valores en una comunidad establecida.

Dentro de ese saber indígena se propone interpretar al hombre en el universo, como un complemento total de todo lo existente, es decir, el hacer parte del universo y cada elemento que habita en él es importante para una vida plena, así como los simbolismos (rituales) nos permiten expresar ideas sobre el origen mítico, la creencia que se tiene de la naturaleza y el cosmos, todo esto permite entregar mensajes de comunión con los elementos del universo. Sin embargo, este tipo de interpretaciones del pensamiento ancestral andino al igual que varias maneras de

ejercer conocimiento (saber ancestral), entran en un proceso de descalificación por parte del occidentalismo y su predominio cultural.

La aceptación de este tipo de prácticas y modos de pensar dentro de esta sociedad actual, genera todo tipo de especulaciones y es así, como a manera de discriminación hacen decaer muchas de las culturas existentes, desembarcando una forma de colonización inconsciente, pero que no quita el valor de colonización, enfrentando al pensamiento interno de estas culturas con un ideal de adaptación a la sociedad, n este sentido, es posible mencionar una cita propuesta por Reichel (1999).

“Sentimos que las comunidades indígenas han sido engañadas, que hubo una violación de nuestros derechos, al obtener nuestra sangre para unos propósitos que nunca nos fueron comunicado y al hacer uso de ella en asuntos que nunca nos fueron consultados, para los cuales, por lo tanto, nunca otorgamos nuestro consentimiento... ustedes insisten en que no hay nada incorrecto en su proceder, que estos son procedimientos científicos normales, pero nosotros leemos su comportamiento en otra perspectiva y sentimos que ha habido un irrespeto por nuestra integridad como pueblos y una violación se nuestros derechos como seres humanos. Pensamos que ustedes le siguen dando continuidad a esa vieja práctica de seguir utilizando a los indígenas como conejillos de indias, como ratas de laboratorio”. (pág.184).

Los procesos epistemológicos dentro de las culturas indígenas están más arraigadas a lo que diariamente le ofrece su entorno, la experiencia y todo lo que dentro de ella se encuentra hacen la sapiencia del indígena como un aspecto fundamental para desarrollarse y escalar jerárquicamente dentro del mismo. La medicina tradicional de los pueblos indígenas enfrentan cantidad de problemáticas, pues la medicina occidental, desplaza este tipo de prácticas, definiéndolas como practicas subjetivas, de igual manera sucede con todo tipo de conocimientos tradicionales

fundamentados en la práctica y la vivencia. A pesar de los esfuerzos de organizaciones los cuales defienden todo tipo de prácticas tradicionales existentes, es complicado dar ayudas definitivas, ni si quiera con la preparación de mecanismos jurídicos que defienden la diversidad y el patrimonio cultural, también los esfuerzos por mantener en condiciones de vida digna a los partícipes de estas comunidades, a pesar de estos esfuerzos no es posible mantenerlas dentro de un sistema y una cultura totalmente occidentalizada.

3.2.3.6.El concepto de la educación para el pueblo Mhuysqa.

Según el plan de resurgimiento de la comunidad Mhuysqa de Sesquilé, Güeta. *“la educación es el eje transversal de las acciones de nuestra comunidad, permitiendo que el pensamiento ancestral se vincule gradualmente a las actividades cotidianas”*. (pág. 32). La educación, se articula en todas las actividades de reconocimiento cultural; alfarería, agricultura, tejido, medicina tradicional, recuperación y conservación de especies nativas flora, fauna y fuente de agua del territorio, tradición oral y gobierno propio, entre otras.

El componente educativo permite integrar e interiorizar el pensamiento ancestral en la cotidianidad, lugar desde donde se construye, una proyección hacia lo actual, enfocada hacia la autonomía política, territorial y productiva, sustentada sobre el pensamiento ancestral y con una visión propia del desarrollo

En este sentido, el objeto de la educación, implica una valoración positiva, que muchas veces cumple con una finalidad deseable en el sentido que se anhela con un prototipo formativo, más cercano al global e incluso se convierte en una necesidad del individuo por “educarse”. La

educación, según María Luisa Fabra, es proceso y fin en sí misma, cuya finalidad es “producir sujetos educados”.

El plan de vida, de la comunidad muisca, plantea desde la educación, un propósito articulador de diferentes procesos internos de la comunidad, con una visión de liderazgo que permite su empoderamiento, viéndola como una opción de vida digna tanto en términos materiales como espirituales. “Este proceso se basa en el aprendizaje de los propios usos y costumbres, de nuestro sistema de pensamiento y nuestra manera de relacionarnos con nosotros mismos y con los demás”. Güeta (pág. 32).

A través de este proceso propuesto desde la concepción del conocimiento muisca, es posible generar autoconciencia y fortalecer el auto-reconocimiento como cultura muisca, validando y haciendo más visible la identidad desde el general de los aspectos de la vida cotidiana.

La concepción de líder para la comunidad muisca, es la figura que en su cotidianidad es consciente de su proceso de aprendizaje, alguien que se compromete directamente, con la misión de reestablecer el vínculo de la memoria del territorio. Recordar este vínculo, es la posibilidad de avanzar en el camino del aprendizaje, es de esta manera que un líder genera una transformación y contribuye al aprendizaje con los otros, poniéndose a sí mismo como ejemplo de aprendiz.

“Nuestra educación gira en torno a dos ejes- saber ser y saber hacer-, saber ser da cuenta de los espiritual, del pensamiento, de nuestras emociones y actitudes; saber ser Mhuysqa se basa en el respeto por la vida, en las relaciones armónicas con uno mismo, con los demás y con el territorio, en nuestra capacidad de confiar y escuchar, de no juzgar, de aconsejar y de ponerse en el lugar del otro, de ser solidario. Consiste en definitiva, en estar en armonía con ese entramado emocional que nos permite vivir en comunidad...”

...El saber ser se refleja en el saber hacer, en nuestras prácticas diarias, en el trabajo comunitario, en las huertas, en el tejido y la cerámica, en las ceremonias. Al fortalecer el saber ser se evidencia el saber hacer. Nuestra educación se basa en el fortalecimiento del saber ser por medio de la palabra, del pensamiento y la reflexión, con el hecho de compartir en comunidad en busca de relaciones mejores dentro de la misma” Güeta (pág. 33).

3.2.4. Educación Artística y Pedagogías Musicales

Afrontar conceptos como el de la educación integral, posibilita integrar una visión desde el campo de desarrollo de las diferentes dimensiones del ser humano: la lógica, bajo la mirada de la razón, la ética, vista desde el comportamiento y la estética que vincula lo relacionado desde el sentimiento. Estas dimensiones, propias del comportamiento humano, actúan de manera sincronizada para lograr un enriquecimiento y desarrollo de manera corporal, afectiva, social, espiritual, etc.

Toscano Nelson, en *Introducción al énfasis en Educación Artística* (2003), plantea, “el concepto de educación integral deberá involucrar todos aquellos factores que intervienen y potencian el aprendizaje, que fomentan el desarrollo de las competencias básicas para un desempeño autónomo, en el marco de un proceso cultural ligado a los intereses y expectativas de la comunidad”. (pág. 26.).

El posicionamiento de una actividad educativa, propuesta desde la formación artística, promueve un acuerdo interno, una visión del ser humano y su entorno. Permite la interpretación, integración y aceptación de su universo por su complejidad y diversidad, más allá de lo general.

No existe una sociedad completamente establecida que pueda concebirse como un todo integral, y en la cual pueda definir en todos los sentidos a cada uno de sus integrantes.

La individualidad es un factor fuertemente ligado al comportamiento, “se encuentra siempre en permanente negociación con el colectivo que integra, definiéndolo y su vez siendo definida, verificando su pertenencia a éste o renunciando a él en todo o en parte, fundamentalmente a través de los hechos sociales en los que participa o deja de participar. Y así, en tanto hecho social, cada acto creativo implica una afirmación o una negación de lo que la sociedad dice ser”. (Daniel Leguizamón, 2009).

Es impórtate, proponer a la formación artística, como un eje fundamental para la entrega de una experiencia significativa con el conocimiento, es decir, que esta complemente los procesos educativos y permita una apropiación y potencialización del aprendizaje. Al respecto, Viktor Lowenfeld (1980), citado en Introducción al énfasis en Educación Artística, afirma que “el arte es una actividad dinámica y unificadora, con un rol potencialmente vital en la educación, puesto que, en ella el alumno reúne diversos elementos de su experiencia para formar un todo con un nuevo significado y, de esta manera proporciona aspectos de sí mismo: cómo piensa, cómo siente y cómo ve” (pág., 28). Además se menciona la siguiente cita:

“No pretendemos dar la impresión de que por simple hecho de desarrollar un buen programa de Educación Artística en las escuelas, se salve la humanidad; pero los valores que son significativos en un programa de educación artística son los mismos que pueden ser básicos en el desarrollo de una nueva imagen, de una filosofía, de una estructura totalmente nueva de nuestro sistema educacional [...] la educación artística no es el único, pero quizá represente el vehículo más eficaz para canalizar el proceso creador de los estudiantes, y bien puede ser quien responda

por la diferencia entre un individuo, creativo, capaz de utilizar con flexibilidad sus conocimientos, de aquel que solo acumula información mecánicamente”. (pág. 28).

La educación artística, ha propuesto avances significativos en el entorno educativo de países de alto nivel de desarrollo, bajo las miradas investigativas de Howard Gardner, Elliot Einsner y D.J Hargreaves, ente otros. Sin embargo, la situación en educativa de Colombia, es poco lo que se ha avanzado en cuanto a investigación y propuestas metodológicas apropiada para lograr potencializar la experiencia de la docencia en arte.

El potencial que demuestran tener las actividades artísticas en la educación, permite plantear criterios que resalten el desarrollo de la sensibilidad y la imaginación como complemento dinamizador para hacer más placentero el aprendizaje. En este sentido, es fundamental ir en la búsqueda de la recuperación de la capacidad de asombro, e impulsar la interacción y el acercamiento a la práctica y formación en los lenguajes artísticos para con ello, fortalecer la expresión de sentimientos el impulso de las ideas y las experiencias creativas, además de la apropiación y la inmersión en el propósito experimental propio.

Esta capacidad de vinculación y complementación del arte en el medio educativo, se conoce como una educación por el arte, ya que este, es medio que complementa y no es una única finalidad para el arte. La siguiente es una cita, propone un planteamiento conceptual que define la educación por el arte y no para el arte es propuesto por Herbert Read (1955).

“El lugar a que aspiro para el Arte en el sistema educacional es de vastos alcances; el Arte ampliamente concebido, debería ser la base fundamental de la educación, pues ninguna otra materia puede dar al niño no solo una conciencia en la cual se hallan unificados y correlacionados imagen y concepto, sensación y pensamiento, sino también al mismo tiempo, un conocimiento

instintivo de las leyes del universo y un hábito o comportamiento en armonía con la naturaleza”.
(pág. 89.).

En cuanto a la educación musical, es importante, tomar referentes teóricos y metodologías pedagógico musicales, que en sus prácticas defienden la producción y formación de música tradicional, en este sentido y a continuación se mencionan, métodos de enseñanza musical como los propuestos desde Zoltan Kodaly y Carl Orff.

El primero, Zoltan Kodaly nacido en Hungría el 16 de diciembre de 1882, su afamada formación como músico, compositor, pedagogo, musicólogo y folclorista lo han llevado a ser reconocido por su aporte metodológico en formación musical tradicional, su obra se ha dividido en 2 fases, una de ellas considerada como post romántica y la otra y más reconocida, se caracterizaba por la investigación y “fusión” del folclore de su país. En cuanto a Carl Orff, este reconocido pedagogo Alemán propuso un método llamado Orff schulwerk, este sistema de educación y formación musical destaca la experimentación en el desarrollo musical y la importancia de este elemento en propósito creativo de la música, a través de actividades que incluyen el lenguaje, el ritmo, el movimiento, la percusión corporal, la percusión determinada e indeterminada y otros instrumentos propios de la cultura. Recuperado de: <http://bit.ly/1LSE9R8>

3.2.4.1.Método Kodaly

El método Kodaly, es un método pedagógico musical, este involucra una formación musical que desarrolla elementos vocales e instrumentales, la fonomimia, es un recurso utilizado en este método y su funcionalidad es representar las notas musicales por medio de gestos. Este método propuesto por Kodaly, resalta la importancia de la música popular en el aprendizaje escolar

y recopila un aproximado de ciento cincuenta mil canciones, todas ellas utilizadas para el desarrollo de su metodología.

En Hungría en las primeras épocas del siglo XX, el acceso a la música de distintas culturas era limitado, puesto que Europa occidental no fomentaba relaciones con culturas externas, los únicos recursos musicales eran los llamados, música popular o clásica, esto incentivó a que se desarrollara el método por medio de temas populares, a raíz de este método Hungría tiene hoy en día unas fuertes bases y raíces con la música gitana o música Romaní. Lucato. M. (2001).

3.2.4.2.Método Orff

Este método desarrolla características de enseñanza que relaciona el lenguaje, ritmo, movimiento donde afirma a importancia de sentir la música, para luego aprenderla. Este proceso inicial permite ir experimentando y asimilando los elementos musicales por medio de la percepción de la misma, es así como la experimentación cuenta un papel fundamental en el aprendizaje musical en primer lugar se desarrolla la capacidad rítmica, luego por frases completas que posteriormente son transmitidas al movimiento corporal y por último al instrumento.

Para Orff, es la creatividad un componente fundamental para el aprendizaje musical, puesto que es vital que en cada sesión el estudiante viva experiencias musicales con el fin de desarrollar su potencial musical y perceptivo, de esta manera la experiencia y la vivencia producen una práctica de aprendizaje. En este método pedagógico musical, la enseñanza musical debe ser participativa y resalta la importancia de subdividir en niveles, partiendo de sistemas básicos para con ello ir aumentando el nivel hasta llegar a lo complejo.

3.2.4.3. Formación musical latinoamericana

La educación musical, ha sido manifestada como una materia educativa, cuya única finalidad es hacer parte de un programa de estudios de la escuela moderna a principios del siglo XX. El comienzo de este siglo, fue un periodo probatorio con el fin de intentar incluir a la educación musical dentro del diario integral y complemento escolar del estudiante, al respecto Muños María, plantea en la Revista Musical Chilena. “la educación Musical entro a formar parte del día escolar luego de establecerse una importante premisa: la muisca es una manifestación artística necesaria en la vida del hombre, sobre quien puede ejercer una beneficosa influencia.” (pág. 58.)

La educación musical, no aparece en las escuelas con el objetivo de formar en su generabilidad músicos profesionales, aun que es importante anotar que su intervención en la vida del niño, puede ayudar al descubrimiento de potencialidades musicales o talentos escondidos. En este sentido, el verdadero propósito de la inclusión de una apropiada educación musical en la escuela, es transformar la capacidad de apreciación musical y formar una cultura más apta para el desenvolvimiento social.

3.2.4.3.1. Educación musical, algo de historia.

Estados unidos, es uno de los referentes históricos que estableció a la educación musical en las escuelas del país. En 1838, las escuelas públicas existentes en Boston, incorporaron la educación musical en sus programas, años más tarde en 1860, el resto de las instituciones educativas de los E. U, incluyen la educación musical el cual nace y se constituye como termino.

“Con el propósito de fortalecer el movimiento educativo musical, se organizó la conferencia Nacional de educadores en música (Music Educators National Conference), agrupación que ha ejercido por largos años una gran influencia sobre las normas directrices que gobiernan la enseñanza de la música en las escuelas públicas el país. Sus miembros, activos y diligentes, formularon en principio, los ideales que inspiran al maestro en la realización de su ministerio: sugirieron materiales; dieron a conocer métodos modernos para asegurar el éxito de la enseñanza y aun en el presente, realizan investigaciones cuyos resultados difunden por toda la nación y por otras partes del mundo.” (Muños María, 2009)

El impacto educativo que generó esta inclusión educativa, fue tanto que muchas naciones la aplicaron en sus programas de estudio, aunque el éxito era una característica variable, ya que en algunas de esas naciones no funcionó con gran efectividad. La probabilidad de una aplicación efectiva en estas naciones, dependía de diversos factores problemáticos, sin embargo, la educación musical siguió aplicándose y por ende su popularidad se extendía y esta era apoyada por varias organizaciones que promovían e impulsaban su campo de acción,

Ahora bien, es apropiado hacer un análisis hacia la incidencia de este proceso, llamado educación musical y revisar que sucedía en esas épocas en el territorio de América latina. Para esas épocas la educación musical creció como un producto “exótico” y su promoción y aplicación en algunos países no fue productiva. La historia menciona los esfuerzos realizados desde el año de 1941, cuando la Organización de los Estados Americanos (OEA), manifiesta su interés por el desarrollo musical en los países de América latina, ya sea visto desde el contexto profesional o en el área educativa.

Según María Muños en la revista de música chilena, resalta que aun con las múltiples gestiones para promover la enseñanza musical en Latinoamérica, esta misma, continuaba por

fuera de los planes de estudio, el verdadero objetivo que pretendía el llevar la música las aulas de clase en América latina, fue comprendido solo por algunos que entendieron la importancia de la educación musical como un factor fundamental para la formación en el contexto educativo.

Un trabajo más complejo es el realizado por el maestro Guillermo Espinoza, el cual veía los estudios musicales como una idea realizable dentro del territorio latinoamericano, de esta manera, propuso una mirada hacia los factores que diferencian la educación musical y la música profesional, pero sin negar la similitud que inspiraba un ideal en común y era esa capacidad humana que involucraba a su practicante.

Los intentos realizados para la adaptación de la enseñanza musical en el territorio latinoamericano, no fueron efectivos, pues el poco apoyo de los gobiernos no permitía una implementación de la educación musical en los sistemas escolares del continente, para ellos se plantean nuevas estrategias que a futuro ambicionaban con lograr una incursión de la educación musical en la cultura latinoamericana.

“a mi modo de ver las cosas, creo que cada país debe elaborar su propio plan de acción. Hemos de trabajar de adentro hacia afuera, no de afuera hacia adentro. Debemos estimular y destacar la eficacia de los esfuerzos nacionales; despertar la atención de aquellos que pueden aportar su valiosa ayuda en sus respectivos países; debemos estimular y provocar la opinión pública, tanto en las esferas oficiales, como en los círculos sociales e industriales, tenemos que efectuar un pronunciamiento firme sosteniendo que la educación de los niños de América es un factor de alta prioridad en el desarrollo económico y cultural de una nación” Muños María 2009, (pág. 63.).

La realidad que rodeaba al continente, era una suma de debilidades, pero pese a eso el ideal es construir a partir de las fortalezas que se tienen al alcance, en este sentido se cuenta con

un contexto cultural variado y con gran potencial, para ello, la decisión de implementación recae sobre cada país, de este modo el desarrollo de una propuesta de enseñanza Etno-musical del torbellino, brinda a los cuerpos colegiados la posibilidad de conocer, comprender y apreciar el valor simbólico que encierran las culturas latinas y aplicar el desarrollo musical en la creación de su personalidad.

3.2.5. Propuesta de enseñanza

Para abordar el concepto de propuesta de enseñanza, primero es importantes abordar el concepto desde el significado del término, desde lo que refiere al campo pedagógico, de esta manera, es fundamental conocer el origen etimológico de las palabras que la conforman.

La palabra *propuesta*, viene del latín, de “proposita”, que traduce en el castellano “puesta adelante”. Esta palabra es el complemento de dos palabras, “pro” y “posita”, la primera puede entenderse como “hacia adelante” y la segunda es el sinónimo de “puesta”. En cuanto a la palabra *pedagógica*, tiene un origen lingüístico proveniente del griego, esta palabra presenta un caso evolutivo que parte del sustantivo “paidos” (“niño”), además del verbo “ago” (“conduzco”) y el sufijo “ico” el cual es utilizado para indicar “relativo a”, es por eso que el concepto pedagógico signifique una relación e cuanto a la enseñanza.

Las propuestas pedagógicas, son el planteamiento, ofrecimientos y/o promesas que se manifiestan de acuerdo a la proposición de un objetivo determinado en el campo educativo, una propuesta pretende una acción determinada en cuanto a una población, y en este sentido esta propuesta espera una acción y por ende una reacción, para dar respuesta a el objetivo de la propuesta. De acuerdo a lo anterior, la definición de propuesta pedagógica podría ser concebida

como aquella acción que promueve una aplicación de la didáctica para el desarrollo de ciertos conocimientos.

3.2.5.1. Características de la propuesta pedagógica.

Para la elaboración de una propuesta pedagógica, se debe tener en cuenta el contexto e el cual se desarrollara, en este sentido, debe haber un acercamiento y un conocimiento de la realidad que se pretende tratar, para poder partir de un diagnóstico específico. Este tipo de análisis permite fortalecer una justificación para la realización de la propuesta y fortalece las bases planteadas para dar cumplimiento a los objetivos propuestos.

Las características fundamentales con la cuales debería contar una propuesta pedagógica consiste en la búsqueda de una calidad educativa, el propósito de inclusión y atención a la diversidad, la globalidad, y la interacción, de acuerdo a esto, a propuesta pedagógica se convierte en el medio para el desarrollo, fortalecimiento de debilidades y aptitudes en el área educativa.

3.2.5.2. Componentes de la propuesta pedagógica.

Para elaborar una propuesta pedagógica, se deben tener en cuenta consideraciones estructuradas en objetivos, contenidos, actividades, metodología y, por supuesto, criterios de evaluación, estos componentes permitirán realizar un seguimiento, análisis y en ultimas conocer el resultado de la propuesta establecida.

El diagnostico *diagnóstico* se realiza de acuerdo a el conocimiento del contexto, en este se describen y tratan de explicar los problemas encontrados, y de acuerdo a eso como se pretende

actuar en el campo pedagógico. Paso a seguir es la *Identificación de problema*, este término llamado problema, expresa una dificultad en cuanto que su resolución puede ser no tan fácil de solucionar.

Un componente vital para la realización de una propuesta pedagógica, es el planteamiento de los objetivos, “*objetivo general y los objetivos específicos*”, estos deben ser aspectos claves que respondan por qué y para que se realiza la respectiva propuesta y así mismo, que resultado se espera cuando esta propuesta culmine.

El *objetivo general*, en su planteamiento expresa en su totalidad, el compromiso que se adquiere al realizar la propuesta pedagógica, ligada a la solución del problema. En consecuencia, los *objetivos específicos*, son aquellas acciones más detalladas, en las cuales se evidencian el camino que llevara a la solución del problema.

La *justificación*, es el paso a seguir, pues en esta se pretende demostrar la necesidad de realizar esta propuesta pedagógica, se deben considerar la importancia, relevancia, y lo oportuno de los objetivos y su propósito social, educativa, científica, cultural, profesional y personal. En este sentido, es exponer las razones por la cual esta propuesta amerita ser considerada y aplicada.

Teniendo en cuenta los pasos anteriores, lo pertinente es proseguir a la formulación de una metodología. *La metodología*, debe estar compuesta por un proceso de enseñanza y aprendizaje, con ello, tomar los conocimientos previos, esto como sustento para la proposición de nuevas estrategias. En la metodología se trata de definir los pasos y acciones que la propuesta contiene para fortalecer los procesos de aprendizaje, esto debe ir de acuerdo a los problemas detectados en el diagnóstico pedagógico.

El *contenido temático*, será necesario para el desarrollo y el sustento de la propuesta pedagógica, en este, se propone las actividades y contenidos que se trataran en el transcurso de la aplicación de la propuesta pedagógica. Al plantear la propuesta pedagógica, se trata de tomar la Iniciativa y desarrollar la creatividad, contenidos que permitan visibilizar, el proceso educativo, para ello, la propuesta metodológica entra en una etapa de *evaluación*, esta etapa, trata de realizar un seguimiento basado en una mejor comprensión del proceso de enseñanza – aprendizaje y de la forma en que debe participar el alumno, se puede seleccionar, adecuare diseñar estrategias e instrumentos para valorar los aprendizajes. Recuperado de: <http://definicion.de/propuesta-pedagogica/#ixzz49UUDljRF>

3.3. MARCO LEGAL

Esta investigación se encuentra reglamentada por las siguientes leyes y artículos de acuerdo a la Constitución política de Colombia LEY 397 DE 1997, además la Ley general 115 de 1994 y también la fundamentan decretos nacionales 833 de 2002, 763, 2941 de 2009 y 1100 de 2014

En un principio, establecemos como punto de partida el Decreto 1860 de 1994 se reglamenta la educación artística como área fundamental. Así mismo establece los siguientes artículos y definiciones.

Artículo 1, está basado en los siguientes principios fundamentales y definiciones:

1. Cultura es el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y

Emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias.

2. La cultura, en sus diversas manifestaciones, es fundamento- de la nacionalidad y actividad propia de la sociedad colombiana en su conjunto, como proceso generado individual y colectivamente por los colombianos. Dichas manifestaciones constituyen parte integral de la identidad y la cultura colombianas.

3. El Estado impulsará y estimulará los procesos, proyectos y actividades culturales en un marco de reconocimiento y respeto por la diversidad y variedad cultural de la Nación colombiana.

4. En ningún caso el estado ejercerá censura sobre la forma y el contenido ideológico y artístico de las realizaciones y proyectos culturales.

5. Es obligación del estado y de las personas valorar, proteger y difundir el Patrimonio Cultural de la Nación.

6. El Estado garantiza a los grupos étnicos y lingüísticos, a las comunidades negras y rai-zales y a los pueblos indígenas el derecho a conservar, enriquecer y difundir su identidad y patri-monio cultural, a generar el conocimiento de las mismas según sus propias tradiciones y a bene-ficiarse de una educación que asegure estos derechos.

10. El Estado garantizará la libre investigación y fomentará el talento investigativo dentro de los parámetros de calidad, rigor y coherencia académica.

13. El Estado, al formular su política cultural, tendrá en cuenta tanto al creador, al gestor como al receptor de la cultura y garantizará el acceso de los colombianos a las manifestaciones, bienes y servicios culturales en igualdad de oportunidades, concediendo especial tratamiento a personas limitadas física, sensorial y síquicamente, de la tercera edad, la infancia y la juventud y los sectores sociales más necesitados.

El artículo 7 de la constitución política de Colombia establece que: el estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la nación colombiana

El artículo 16 consagra al libre desarrollo de la personalidad como soporte a la cosmovi-sión propia de la interpretación del mundo para los pueblos indígenas

En el artículo 67, se plantea que, La educación es un derecho de la persona y un servicio público que Tiene una función social; con ella se busca el acceso al conocimiento, a la ciencia, a la técnica y a los demás bienes y valores de la cultura.

Así mismo, el artículo 69, garantiza la autonomía universitaria. Las universidades podrán darse sus directivas y regirse por sus propios estatutos, de acuerdo con la ley. La ley establecerá un régimen especial para las universidades del Estado. El Estado fortalecerá la investigación científica en las universidades oficiales y privadas y ofrecerá las condiciones especiales para su desarrollo. El Estado facilitará mecanismos financieros que hagan posible el acceso de todas las personas aptas a la educación superior.

Artículo 71, El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional.

La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las que conviven en el país. El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación.

Recuperado de: Constitución Política de Colombia 1991

4. DISEÑO METODOLÓGICO

Este capítulo, es la introducción hacia el objeto final de esta investigación, en este momento se presentan los métodos y fases que se deben cumplir para la resolución del proyecto investigativo. Para el desarrollo de esta investigación llamada “Etnologías Musicales Campesinas”, ha sido necesario el desenvolvimiento del mismo en varios pasos de investigación, en los cuales se cumplen momentos básicos tales como, el ver, juzgar y actuar (Juliao, 2011), además, de la recolección de información bibliográfica pertinente para tratar de introducir al interesado en el propósito primordial de la investigación.

Este es el momento, de direccionar y sustentar el tipo de investigación, en la cual se desenvuelve este proyecto, que cuenta con un enfoque artístico y que su resultado pudiera ser algo subjetivo, y la ubica en un tipo de investigación cualitativa, en este sentido:

“producir conocimiento, en arte, significa ir más allá de la creación de la obra para comprender su proceso de instauración e inserción en el seno de la producción contemporánea y de la historia del arte como un todo. Significa, también, comprender su relación con las teorías artísticas y con las categorías de la crítica del arte. En fin, representa contribuir para una epistemología, siempre en construcción, del fenómeno arte y de su sistema en las sociedades contemporáneas”. Cattani, 2001, (pág. 105).

4.1. Tipo de investigación cualitativa

Etnologías musicales campesinas, es desarrollada, dentro de los conceptos que encierran a la investigación cualitativa, para ello, toma como acercamientos teóricos, los postulados sobre investigación cualitativa propuestos por Strauss y Corbin (1990).

“por investigación cualitativa entendemos cualquier tipo de investigación que produce resultados a los que no se ha llegado por procedimientos estadísticos u otro tipo de cuantificación. Puede referirse a investigaciones acerca de la vida de las personas, historias, comportamientos, y también el funcionamiento organizativo, movimientos sociales o relaciones e interacciones. Algunos de los datos pueden ser cuantificados pero el análisis en sí mismo es cualitativo”. (pág.17).

De esta manera, es pertinente parafrasear a Sandín E. (2003), este adopta el término de investigación cualitativa, más allá de su uso en la comunidad investigadora, porque permite designar o referirse a métodos tradicionalmente naturalistas o interpretativos, como la etnografía, “hemos venido insistiendo en la complejidad de perspectivas teóricas y epistemológicas que subyacen y fundamentan los diversos métodos cualitativos, y por lo tanto hablar de investigación cualitativa no solo nos referimos a procedimientos metodológicos, sino también a los fundamentos teórico- epistemológicos que los sustentan y orientan”.(pág. 124).

4.2. Enfoque de investigación

En este proceso investigativo etnológico musical, se desarrollan y se determina estrategias de investigación cualitativa, pero con un enfoque de carácter socio crítico, que permitan el análisis y la interpretación de la información proporcionada por los sujetos de investigación tomados en cuenta para la resolución del planteamiento como problemática de investigación.

Esta investigación permite en sus escritos, cualquier tipo de aporte socio crítico, ya que este proyecto, no pretende dar una verdad absoluta en cuanto a los orígenes del torbellino, simplemente, es encontrar en la experiencia humana y una relación vivencial de estas prácticas artísticas para complementar la enseñanza musical convencional.

4.3. Método de investigación

Etnologías musicales campesinas, se desenvuelve en bajo el método socio crítico y en su proceso se ve a sí misma como participe de su propia investigación, en este sentido, no solo pretende comprender y estudiar los fenómenos que transcurren como problemática de investigación, sino que además participa en ella, Según Sandín E. (2003), “desde esta perspectiva, la finalidad esencial de la investigación no es la acumulación de conocimientos sobre la enseñanza o la comprensión de la realidad educativa, sino, fundamentalmente, aportar información que guie la toma de, decisiones y los procesos de cambio para la mejora de la misma” (pág. 161)

Visto desde esta perspectiva, esta investigación adquiere una dirección hacia la búsqueda del antecedente musical y a los orígenes musicales del torbellino, para ello es necesario adoptar una metodología la cual se denominaría *investigación-acción*, al respecto, cabe mencionar una cita de Sandín E.

“Se puede definir la investigación-acción como “el estudio de una situación social. Para tratar de mejorar la calidad de la acción en la misma. Su objetivo consiste en proporcionar elementos que sirvan para facilitar el juicio practico e situaciones concretas y la validez de las teorías e hipótesis que genera no depende tanto de pruebas “científicas” de verdad, si no de su

utilidad para ayudar las personas a actuar de modo más inteligente y acertado. En la investigación-acción las teorías no se validan de forma independiente para aplicarlas luego a la práctica, sino a través de la práctica”” (Elliott, 1993: 88)”, citado por Sandin E (2003, pág. 163).

De esta manera, esta investigación llamada “Etnologías Musicales Campesinas”, propone una metodología que recurre a la investigación directa y a la recolección amplia de fuentes orales en el departamento de Cundinamarca, interactuando, compartiendo vivencias, saberes y creencias en cuanto a la música campesina del altiplano Cundiboyacense, y tomando como ritmo musical el torbellino de esta región.

4.4. Fases de la investigación

Esta investigación, plantea desarrollarse en su totalidad bajo las fases del modelo de praxeología pedagógica propuestas por Juliao V (20011): Que recoge, el ver, juzgar, actuar y por último la evolución creativa, pero además toma como referentes las siguientes fases de investigación las cuales son propuestas por Aceves Jorge E, (1996):

Una primera fase de *planeación*, esta primera etapa inicia con la identificación del problema de investigación y la selección de los informantes o fuentes orales apropiados para el desarrollo de esta investigación, además la identificación plena del territorio del altiplano Cundiboyacense y el municipio de Sesquilé y la comunidad indígena muisca como territorios de investigación.

La segunda fase es una etapa crucial para el proceso de investigación, *la acción*: en este segundo momento es necesario la interacción directa con objetivo y sujetos de investigación, definición clara de las técnicas de investigación, explotación y trabajo de campo directo, inicia el

proceso de recolección de las historias de vida (entrevistas), inicio de una primera etapa de reflexión.

Finalmente, es el momento de llegar a la tercera fase *el análisis*: es en esta etapa donde el conocimiento recopilado desde las fuentes orales, entran en un proceso clasificatorio, para con esto plantear un orden a la finalidad de esta investigación, la redacción y transcripción del archivo oral recolectado.

Estas tres etapas anteriores, fundamentan una primera gran fase del proceso investigativo, pero que teniendo en cuenta el objetivo primordial de “Etnologías Musicales Campesinas”, es necesario llegar a la última fase, después de la recopilación de las experiencias, información y o datos recogidos en las fases anteriores, es posible formular y desarrollar la propuesta de enseñanza Etno-musical del torbellino.

4.5. Población y muestra

Esta investigación tiene como población central la comunidad muisca de Sesquilé, y toma como fuentes de información, las historias orales y de vida de seis (6) personajes, los cuales se desenvuelven en el área musical y cultural del altiplano Cundiboyacense, cada una de estas fuentes de investigación, cuenta con características distintas en su proceso como artistas

4.6. Instrumentos de recolección de datos

Teniendo en cuenta, la dirección cualitativa a la cual se dirige esta monografía, es importante encontrar un recurso técnico que se acerque más al objeto final de la misma, por lo tanto, es vital para el desarrollo de esta investigación, tomar como fuentes de investigación aquella produ-

cidas, desde la experiencia, es decir encontrar un valor significativo a la práctica y al desenvolvimiento de la memoria histórica propias de los sujetos de investigación, esta herramienta técnica de investigación es denominada como “La historia Oral y de Vida”.

Para Aceves Jorge E. “la historia oral y la historia de vida son parte de un paquete técnico de investigación, eminentemente, de tipo cualitativo, pero que habría que considerarlas como pares integrantes de un repertorio más amplio de la denominada cultura investigativa”. Según este autor, esta herramienta investigativa se vinculan a la historiografía, la etnografía, también la componen y complementan a la investigación participativa.

De esta manera, se tomaran como características importantes, la interacción directa con los sujetos de investigación, teniendo como instrumento primordial, la historia oral.

4.6.1. Entrevista a profundidad

La entrevista a profundidad el investigador puede emplear una guía de entrevista, pero no un conjunto de preguntas específicas, es decir, hay un conjunto de preguntas generales, con una libertad considerable para conseguir una gama amplia de temas. El entrevistado puede dar forma al contenido de la entrevista centrándose en temas de importancia o interés, normalmente el investigador anima a la persona a hablar con detalle sobre los temas de interés.

Formato de entrevista a profundidad



Etnologías Musicales Campesinas Cundiboyacences

Investigador: Hector Fabian Remache Yamberla

PROPOSITO.

Desarrollar una propuesta de enseñanza Etno-musical del torbellino como representación simbólica desde seis historias de vida en el altiplano Cundiboyacense.

CONSENTIMIENTO.

La información obtenida mediante este cuestionario garantiza que no será publicada a nivel individual pues es de carácter académico y no pretende obtener lucro alguno. Por lo tanto se solicita su consentimiento para poder desarrollar la siguiente investigación a través de este instrumento de recopilación de información. ¿Está usted de acuerdo? Sí___ No___

Información personal	
-----------------------------	--

Fecha de entrevista		Entrevista N.	
Nombre del entrevistado:		Profesión:	
Edad:	Correo electrónico:	Teléfono	
Lugar de origen del entrevistado:			

Historias de vida

1. ¿Cómo se inicia su acercamiento a la música campesina?
2. ¿Qué metodologías o métodos de aprendizaje musical reconoce o fueron utilizados en su formación?
3. ¿Cuál es la importancia de la música campesina en su desarrollo personal?

Representación simbólica

4. ¿Qué relación tiene la música campesina y su desarrollo en la cotidianidad?
5. ¿Qué características tienen las letras utilizadas en las composiciones musicales?
6. ¿Qué significa para usted el torbellino?

Etnología del torbellino

7. ¿Qué orígenes cree usted que tiene la música campesina?
8. ¿Cree usted que la música indígena muisca del altiplano Cundiboyacense tiene una relación con la música campesina?
9. ¿Cuál es la importancia del canto dentro de su tradición cultural?

5. RESULTADOS

Esta etapa a la cual llega esta investigación, es un momento importante para la resolución del propósito investigativo el cual se plantea desde el inicio, el cual se formuló como ¿cuál es la importancia de desarrollar una propuesta de enseñanza Etno-musical del torbellino como representación simbólica vista desde 4 historias de vida?, es en este momento donde esta pregunta, encamina a esta investigación a su etapa de aporte e integración de la información obtenida, de esto modo y propuesto por Juliao, V. (2011). La devolución creativa, esta última etapa, recopila las experiencias, información y/o datos recogidos en las fases anteriores y permite llegar a la solución de la pregunta base de investigación

5.1. Técnica de análisis de resultados

Para el análisis de este proceso de investigación cualitativo, se recabaron las historias de vida de cuatro (4) músicos autodidactas en el altiplano Cundiboyacense, con características similares en su proceso de formación musical. A continuación se presenta los nombres y su caracterización numérica como sujetos de investigación.

Fabian Camilo Mora Rúa (sujeto 1), maestro, formador, e investigador artístico del departamento de Cundinamarca, el maestro Luis Eduardo Lache (sujeto 2), músico campesino y representante de la música campesina en el altiplano Cundiboyacense, así mismo el maestro Pedronel Amado (sujeto 3), músico y folclorista, representante e insignia de los inicio de la música campesina en Colombia, y por último se presenta al líder indígena de la comunidad Mhuysqa de Sesquilé, Carlos Candil (sujeto 4), con gran aporte desde su experiencia musical y su conocimiento ancestral. (Ver anexo C)

Teniendo en cuenta las entrevistas realizadas para el desarrollo de esta investigación, son tomadas las respectivas preguntas del formato de entrevista a profundidad (ver anexo B y D), y se procede a la transcripción de la información recabada teniendo en cuenta el aporte de cada uno de estas fuentes orales a las respectivas categorías.

De este modo, se toma la primera categoría denominada historias de vida y se procede a evidenciar las respuestas de cada entrevistado a las preguntas formuladas para esta primera categoría.

Pregunta 1. ¿Cómo se inicia su acercamiento a la música campesina?

Sujeto 2. Hace muchos años, en la época de mi niñez, talvez habían unas cosas que se llamaban o que talvez todavía en muchas partes existe, pero son como cuestión de, habían bazares, fiestas en la veredas, existían unas cosas que se llamaban las serenatas campesinas y toda esas cosas, lo influía a uno como a ver toda esa gente que le gustaba tocar su guitarrita, digamos que con unos modales totalmente diferentes a los que talvez hoy en día uno conoce.

Sujeto 3. Yo tenía 15 años cuando empecé, con una guacharaca de una linterna viejita, de lata y era mi único instrumento que tenía, me cuadre una linterna de esas que la botaron la junte y le hicimos un trinche de alambre y así nos ganábamos nuestras presentaciones.

Pregunta 2. ¿Qué metodologías o métodos de aprendizaje musical reconoce o fueron utilizados en su formación?

Sujeto 1. Yo creería que más es en la parte de creación, en la parte investigativa, que me guíe, pues la parte tradicional diría que fue importante para mi vida como para la carrera artística.

Sujeto 2. *Hay una forma de aprender, de pronto la mía, yo hablo de la mía, una forma de aprender, que le guste, que le guste a usted una cosa.*

Sujeto 3. *Empírica, gustarle a uno, a nosotros nos gustaba mucho la música y lo bueno fue que la agarramos con la tradición del campo.*

Sujeto 4. *La metodología para nosotros en el tema musical, no es que se escriba a diario, si no que se practica, se vuelve trasmisora siempre, entonces es como más en la acción, en el hacer.*

Pregunta 3. *¿Cuál es la importancia de la música campesina en su desarrollo personal?*

Sujeto 1. *La importancia, yo creería, es el medio de las vivencias que nos baraca diaria mente en nuestro territorio, de no dejar morir estas esencias de nuestros medios, de las raíces campesina e indígenas que vienen de hace muchísimos años.*

Sujeto 2. *Yo creo que en muchas cosas, yo a la muisca campesina le agradezco... a ver si usted me dijera, quiere comer o quiere cantarse una carranguerita, yo le puedo apostar que le digo, vamos a cantarnos una carranguera, para mí ha sido todo en la vida, aprendí tal vez a conocer gente, aprendí a hablar, me atrevo a decir que hablar, hablar no quiere decir que es el que sepa tutear, no, tal vez yo soy tal vez de unas raíces muy sencillas donde a crecer sin un comedor, aprendí a crecer sin lo que le hablaba hace rato, sin luz eléctrica, sin televisión, yo me crié en una estera, yo no soy de tal vez de cama de cuna ni esas cosas, con unos modales de un papa verraco, de una mamá echada pa' lante, de muchos hermanos, donde allá se hacía lo que mis papas dijeran, por encima de lo que fuera, entonces resulta que eso me ha dado como la fuerza de los valores*

Sujeto 3. *Harta importancia, para mí la música es educación, es representación cultural, es algo importante en lo que es natural, el trabajo del campo por ejemplo, eso es una riqueza muy espectacular.*

En cuanto a las preguntas propuestas bajo la categoría de representación simbólica los entrevistados respondieron lo siguiente:

Pregunta 4. *¿Qué relación tiene la música campesina y su desarrollo en la cotidianidad?*

Sujeto 1. *Yo creo que la música viene cogido de la naturaleza, la música empieza desde los primeros sonidos de la tierra, los primeros sonidos de los animales, las plantas, nuestros mayores hablando en la antigüedad, hacia atrás, empieza a escuchar un pájaro, empiezan a escuchar el agua y ellos querían era imitar todos estos sonidos de la tierra.*

Sujeto 3. *Así es la música y así es el campo, la composición esta entre la ciudad y el campo, en la ciudad es contaminada, da todo tipo tanto de comida, como de todo, entonces eso es lo que la música campesina trae, es una cosa sana, es una cosa que le va a gustar al ciudadano, a la persona civilizada, le gusta mucho salir al campo, porque por ejemplo, en el campo se respira perfectamente puro...*

Sujeto 4. *Que pienso, que nosotros hemos llegado a olvidar nuestra relación con el mismo entorno campesino que nos tiene, que nos trasmite, nuestro mismo entorno cultural y creo que las personas que más escuchan música tradicional o campesina, han sido personas que han crecido con otro tipo de formación, académico, cultural*

Pregunta 5. ¿Qué características tienen las letras utilizadas en las composiciones musicales?

Sujeto 1. *Los mayores realmente en la muisca tradicional componían al trabajo, a las labores, a los animales, a las mujeres, los momentos de amor, amoríos, muchas veces hasta el mismo instrumento...*

Sujeto 2. *Tal ves cómo tratar de no dejar que se terminen esas cosas chéveres, todas esas cosas bonitas... Y entonces mis letras tienen que ver mucho con eso, por ejemplo una canción que me gusta mucho se llama el manantial, tiene que ver con el campo...*

Sujeto 3. *Se le hace una canción, por lo que le pasa a uno o por lo que se imagina uno, viene por ejemplo, por un cuento, uno compone, arregla uno un verso, una estrofa y la rima, pero yo creo que la mayoría, la mayoría viene de lo que le pasa a uno y de las cosas que existen, de las cosas más bonitas...*

Sujeto 4. *Yo creo que una es, el coqueteo, la mujer el hombre, un tema cuando se habla del campesino el tema abecés podría ser el de la relación a la tierra, el sembrar, podría ser la relación de pareja o la creación de una relación desde otro tipo de contexto mucho más poético que el lenguaje erótico.*

Pregunta 6. ¿Qué significa para usted el torbellino?

Sujeto 1. *De los ritmos que hacían los muiscas, los que cubrían la parte del altiplano Cundiboyacense, para los indígenas, el espiral es un torbellino, es el principio creador, en la antigüedad se pensaba circularmente y se devolvía uno pensando circularmente como un caracol, hoy en día nosotros pensamos lineal.*

Sujeto 3. *El torbellino, es un ritmo que lo pone a pensar a uno, muy bonito...*

Sujeto 4. *es un lenguaje campesino que permitió y que es un avance del tema que viene del indígena porque son las bases indígenas y meterle cuerdas, guitarras, coplas y una reunión donde se trasmite y se conservó y el torbellino es eso, es lo que se vivía cotidianamente y la mezcla entre una cultura indígena y una cultura campesina.*

En cuanto a la categoría de etnología del torbellino, los entrevistados respondieron las siguientes preguntas:

Pregunta 7. *¿Qué orígenes cree usted que tiene la música campesina?*

Sujeto 1. *Empieza a crearse por medio de animales, en creencia de la naturaleza, con pitos, con instrumentos percutivos, simulando a los pájaros, escuchando a los pájaros...*

Sujeto 2. *Digamos eso viene como del campo, en sí, yo diría que esos son historias como de cada pueblo.*

Sujeto 3. *La música de la tambora y la flauta por ejemplo, yo he conocido mucha música de esa, los sonidos de la gaita, la armónica, la riolina que decimos, Siempre viene de atrás la música.*

Pregunta 8. *¿Cree usted que la música indígena muisca del altiplano Cundiboyacense tiene una relación con la música campesina?*

Sujeto 1. *El torbellino nace de parte indígena, que si hay que se consientes que hay un mestizaje español, con otros golpes de España, que vienen ritmos de España y se van pegando y se van mezclando, algunos maestros dicen que el torbellino es totalmente español, lo que no se ponen a pensar es que dicen que ellos se llevaron el oro, pero es que cuando se habla del oro, se*

habla también es de esto, la parte musical, ellos también se llevaron la muisca y volvieron después con un tiple o con instrumentos de allá, llegaron con una creación ya propia de ellos, pero ya se habían venido a acá y se habían llevado el torbellino, ya habían escuchado a los indígenas a los indígenas, tocando con sus cañas con sus pitos el mismo torbellino.

Pregunta 9. ¿Cuál es la importancia del canto dentro de su tradición cultural?

Sujeto 1. La importancia del canto, viéndolo desde la parte tradicional del campesino la importancia que hay es de que, por medio de la música, por medio de la canta, no se pierde, o se está dejando o se ha dejado huella, la tradición por medio de una letra, por medio de un canto, de una canta han quedado legados, ha quedado huella para poder ir surgiendo en esta música.

Sujeto 2. Mi canto es mi enseñanza, mi canto es como difundir, esas cosas que se están perdiendo, difundir una cosa bonita que a usted le llegue un mensaje... pero mi intención con mi canto, es que algún mensaje de las cosas que yo haga, le quede, que usted, de pronto alguien un joven diga, oiga, por que escribía eso... la finalidad entonces es no dejar perder las raíces, no dejar perder las costumbres.

Sujeto 3. Lo más bonito era cantar y mirar la bailar a la gente y a la gente le gustara, pero nosotros no conocimos plata en la música. Por mantener la tradición, nosotros nos criamos con eso.

Sujeto 4. La trasmisión de la muisca carranguera con las cantas, la copla, digamos que todo eso que impartía alrededor pues yo creo que es lo que nos permite a nosotros y a uno como líder, es que si uno canta un canto tradicional sea en lengua o sea en español, siempre hay una trasmisión, y no es la trasmisión de tome repita, si no la trasmisión de porqué estoy conjurando, porque estoy interpretando, porque estoy enseñando.

En este momento y de acuerdo a las repuestas planteadas por cada una de las fuentes orales, es posible tomar las categorías propuestas y clasificarlas para formular subcategorías (ver tabla 4), y con esto, permitir una dirección más centrada hacia el propósito de esta propuesta de enseñanza Etno-musical del torbellino y dar un paso adecuado para la interpretación y el análisis de la información y de los resultados de esta investigación.

Tabla 4. Categorías y subcategorías de análisis de resultados

Categoría	Subcategorías
Historias de vida	<ul style="list-style-type: none"> • Importancia de la música campesina en la formación. • Métodos y metodologías de aprendizaje.
Representación simbólica	<ul style="list-style-type: none"> • Música y entorno • Concepción del ritmo y sonido. • Composición
Etnología del torbellino	<ul style="list-style-type: none"> • Origen de la musca campesina

5.2. Interpretación de resultados

Tomando las categorías y sus respectivas subcategorías propuestas (tabla 4), y según la información recabada por cada personaje entrevistado, se proceden a realizar un análisis triangu-

lado, (Denzin, 1978), que permita encontrar en la palabra del entrevistado y en la conceptualización de autores, además del planteamiento desde la mirada del investigador, una relación existente y acorde a las subcategorías, para con ello, fundamentar y fortalecer la finalidad de esta investigación.

La importancia de la música campesina en la formación personal.

“los músicos que se van cualificando como personas, tienen la posibilidad de ser sensibles a la realidad social, histórica y artística” Eugenia. L (1991). Tomando como punto inicial esta cita, es fundamental poder entregar ese valor el cual ofrece los conocimientos producidos desde las comunidades mismas en cuanto a la música, vista no solo como un hecho académico propio de los “músicos”, si no propuesta como un complemento formativo humano, es por eso que un acto musical se convierte en un complemento del quehacer diario y que afluencia tipos de comportamiento y el desarrollo de las culturas.

La música campesina se convierte en una creación de origen vivencial y con características vistas desde la tradición oral y la conservación de valores propios de su entorno, en este sentido, es pertinente parafrasear a Eugenia. L (1991). “la producción música la realiza el hombre como manifestación espiritual y sirve de vehículo para expresar los más nobles sentimientos”, según esta autora, la música no es solo una producción virtuosa de unos pocos, esta también se convierte en un muestreo de saberes consientes e inconscientes que cada individuo posee desde el momento que pertenece a un grupo humano, además, estas contienen características de tipo histórico y afectivas que pretender trascender de manera directa o indirecta. Según esto, ¿Cuál es la importancia de la música campesina en el desarrollo personal?

Al respecto de esa pregunta el maestro Pedronel Amado, nos plantea lo siguiente:

“Harta importancia, para mí la música campesina es educación, es representación cultural, es algo importante, es natural, el trabajo del campo por ejemplo, eso es una riqueza muy espectacular. Entonces, eso es lo que la música campesina trae, es una cosa sana, es una cosa que le va a gustar al ciudadano, a la persona civilizada”.

Según las palabras propuestas anteriormente, la música campesina cumple un papel fundamental y complementa un entorno cultural compuesto por tradiciones y prácticas culturales, humanas que componen experiencias y permite la construcción de una identidad personal y colectiva.

Es así, como la música campesina, y también las expresiones musicales conjugadas dentro del concepto tradicional, promueven una apreciación desde el acto vivencial, y cumple un rol transmisor de saberes y comportamientos, que no distinguen de situación social, que además interviene en las culturas y afecta o beneficia al hombre de la ciudad y al campesino.

Londoño. E. (1991)“al hacer música ponemos en juego habilidades, destrezas, memorias y saberes consientes o inconscientes que portamos en tanto pertenecemos a un grupo humano con una historia y unas relaciones afectivas, que van dejando huellas tanto en nuestro mundo sensorial como en el cognitivo y emocional”. (pág. 176).

Para el maestro, Luis Eduardo Lache, además de la importancia de la música e el desarrollo personal, asemeja esta práctica musical a la naturalidad e inocencia del pensamiento que ofrece el entorno campesino y como este influye en pensamiento y acto personal cotidiano, para ello, presenta un fragmento de su composición llamada, lo que nació en el campo.

“el aire más fresco el abrigo de mi ruana, las chinas bonitas que no son fregadas, la pica y la pala pa´ toda la semana al lado de mi taita y al pie de mi mama, es mi sembradío que buena

cosecha, que lindo rebaño la huerta casera, el agua más limpia y es de nacedero y el niño a las escuela con ruana y sombrero”...“Como es de bonito ver a un niño, en el camino, en la carretera ahí con su muchilita terciada, verlo con un, no sé, con una maletica de esas, una muchila que llamo yo, una bolsita, pero con el corazón limpio, verlo que se agacha y se coge una puñada de agua de la quebradita o el chorrito y se la toma, eso es naturaleza”.

Analizando estas palabras, es notoria la realidad con la cual convive el campo, es decir, su cotidianidad es influenciada por un orden natural, sin intervención de contextos exteriores que alteren su ideología y en consecuencia su personalidad es reflejada por pensamientos naturales y sanos, por ende su comportamiento corresponde a sus pensamientos.

Con lo anterior, es posible asociar la música que se escucha a los comportamientos de una población cualquiera, pero el tomar una postura que delimite que se debe escuchar y que no resulta un trabajo muy generalizado, sería mejor brindar una conceptualización de los componentes entendidos desde la música campesina, y la intervención en el significado, la ideología, etc. Con esto, es posible traer al texto las palabras del líder indígena Mhuysqa Carlos Candil.

“Lo veo desde este punto de vista, y es, creo que las personas más cultas son las que más escuchan música campesina, o no más cultas, que tienen una formación un poco más hacia una visión más de formarse cada día más en el tema, pero muchas veces cuando usted escucha hablar un “pela’o” y no hay nada, usted le pregunta y va a saber la respuesta de que música escucha”

En este sentido, esto plantea un reto artístico a los futuros educadores artísticos, pues es ahí donde está la verdadera misión formativa, esta es una visión a modo personal como investigador.

Para Londoño. E. (1991), “el sistema educativo, sus mismas formas de evaluación son inconscientes para nuestras necesidades”, de acuerdo a esto, es importante realizar una mirada hacia

el ambiente educativo en el cual se desarrolla la población actual, pero es una problemática que intervendrá más adelante.

Metodología o métodos de aprendizaje musical.

Para iniciar este análisis de las características encontradas en los métodos y/o metodologías de aprendizaje personal de cada uno de los sujetos de investigación, resulta conveniente, abor-
dad en primera medida los términos referentes al “método” y a la “metodología” ambos términos utilizados en el contexto del enseñanza y aprendizaje.

El primero, como lo menciona Jorquera. C (2004), “tiene en el ámbito de la historia de la enseñanza musical, connotaciones precisas que se relacionan sobre todo con la enseñanza instrumental y del solfeo, incluso desde tiempos antiguos, que nos llevan a entender el método como un manual”. Lo anterior, entendido como una serie de pasos a seguir para conseguir un objetivo, en este caso, llegar al aprendizaje. Evidencia de esto en la práctica, es que esta definición es aplicada en la educación en la actualidad y es de manera progresiva y adquiere un inicio simplificado hasta llegar a la complejidad de la materia. En conclusión, el método es en sí, el saber hacer dentro de una actividad de enseñanza, una manera de proceder dentro de un objetivo formativo musical.

En el caso de la “metodología”, es el nombre que se le da a cada método, en este caso, la metodología, se convierte en la ciencia del método, como lo propone el *Diccionario Akal de pedagogía*, y citado por Jorquera C.

“teoría sintetizadora de los métodos de que se dispone para alcanzar determinados objetivos en la educación y la enseñanza”.

Teniendo en cuenta lo anterior y tomando los sujetos de estudio, es posible afirmar que los conocimientos producidos por la experiencia, lo vivencial y/o lo experimental, entrarían en el área de la metodología, pues esta es una manera de acceder al conocimiento musical, producido desde lo que se conoce como “empírico”.

Para Carlos Candil, la experimentación y la inmersión total con el territorio, es parte fundamental, para el aprendizaje musical, ya que el acceder a espacios de aprendizaje musical convencional (academias, escuelas de formación, talleres), no permiten una completa conciencia del aprendizaje musical, al respecto menciona:

“uno aprende a relacionarse con el tema del sonido a nivel territorio, entonces uno llegaba y nos hacía hacer encuentros en ceremonias donde tomábamos plantas medicinales y algunas eran a través de la medicina del yahe, otra música fue a través de escuchar los elementos, entonces si era el agua, entonces uno tenía que ir a bañarse en la noche en el agua, estar al pie del agua, tocar con el agua, escuchar los pájaros, escucha el viento, escuchar todo eso como a nivel ritual, ya se empezaba como un estudio más en relación con el entorno y como indígena uno entender que la interpretación del territorio es toda la base musical, es decir, como nosotros escuchamos el corazón y empezamos a decir porque es importante que el golpe del tambor que sea el corazón, por el ritmo, o el corazón de la tierra o el corazón del aire todo eso pues digamos que fue influyente dentro de la formación ya más tradicional, de ahí salieron dos bambucos, salieron una danza, que se llama la danza del venado, salieron cantos, entonces uno como que empieza a ser interpretativo pues al entorno cultural”.

Estas palabras, permiten analizar que la música es un complemento y se encuentra en todo lo que conocemos como entorno, pero que además, este tipo de prácticas complementan el apren-

dizaje musical. Estas palabras, son una visión formativa a nivel tradicional indígena y que al integrarse con las metodologías de enseñanza musical convencionales, se convierte en un proceso transmisor y formador de carácter humano, permitiendo una mejor apropiación de la música en su práctica, enseñanza y aprendizaje.

El conocimiento producido a partir de la experiencia según Marta Lucia Barriga, parafraseando a Swanwick (1994), “sostiene que este tipo de conocimiento es personal e intuitivo y se halla en el centro de la experiencia musical”, además de esto, agrega que no hay manera de acceder a este tipo de conocimiento que desde la experiencia propia y personal.

La experimentación musical, es una semejanza encontrada en el general de los sujetos investigados, así mismo esta experimentación ha producido un conocimiento bastante interesante en cada uno de ellos, estas metodologías, interpretadas como intereses, despertados desde sus mismos entornos y alimentados por sus contextos de desarrollo, sus deseos y hasta sus ideales profesionales, sociales, culturales.

Para el maestro Luis Eduardo Lache, todo radica en el interés, y sin duda alguna en el despertar del gusto por lo que se hace, en este caso, el gusto desinteresado hacia la práctica y el aprendizaje musical y al respecto dice:

“Hay una forma de aprender, yo hablo de la mía, una forma de aprender, que le guste, que le guste a usted una cosa, yo pienso que no solo la música, que le guste algo, a mí me gusta la música, yo no soy el mejor interprete, pero mis canciones han sido ganadoras en varias partes donde han sido reconocidas por los grandes que tal vez han estudiado, entonces donde se da uno cuenta que la metodología de uno o las cosas de uno es ponerle amor, ponerle como empeño a las cosas, como algo que tenga razón, que se justifique decir, si voy a ser yo un músico de música carranguera al menos que sepa que es un azadón, que es un hacha, que es un sudadero, que es un

arriero, que es un perendal, que es un obrero, sentirse orgulloso de todas esas cosas, y no darle perna, algunos como que será que me sale bien que no me sale bien, entonces, esa es como la timidez y pues es orgullo más grande es aprender de lo que a uno le gusta, de lo que la realidad de la vida, sin importarle, si a usted le dan méritos, sin importarle si le dan título, sin importarle si lo van a escuchar”

El contexto cultural conocido como campo, es una fuente vital para el desarrollo del gusto por la música, según las palabras anteriores, el auto identificarse colabora en el desarrollo del interés por el aprendizaje musical, además es impulsado por un fuerte sentido de pertenencia hacia sus orígenes y a su ambiente cultural. Pero este último análisis propuesto por el autor de esta investigación, permite llegar a un cuestionamiento, ¿Cómo aplicarlo en la práctica pedagógica?, esta es una pregunta que se abordara más adelante.

La vivencia personal, influenciada por un fuerte interés por llegar a un punto inicial o legado histórico originario, resulta ser un aporte más a las metodologías de aprendizaje, según Londoño E (1991),

“el joven que tiene la posibilidad de dedicación exclusiva al estudio de la música; escucha lo que está sonando y tiene deseo de conocer con profundidad los caminos de la música, pero lo vamos perdiendo en programas incoherentes, en notas o en adulaciones” (pág., 172).

La cita anterior, permite analizar el papel fundamental de la inmersión personal, en este caso, la importancia de descubrir, fomentar e incentivar en el alumno, el interés por la investigación y la inmersión en los legados musicales, este es el caso que nos propone el maestro Fabian Mora Rúa el cual reconoce lo anterior como una manera de aprender dentro de su historia de vida y agrega o siguiente:

“Yo creería que más en la parte investigativa, que me guíe, pues la parte tradicional diría que fue importante para mi aprendizaje, para mi vida, como para la carrera artística, la parte de ese conocimiento de las tradiciones de mí mismo territorio, de mis mismo pueblo, fueron importantes para guiarme en la parte musical campesina, primero pues hablando con varios ancianos, varios maestros de este territorio que en si me fueron guiando para llegar a aprender la música campesina”.

En los dos casos anteriores, se observa que el desarrollo artístico, radica en el gusto y por un interés impulsado por las raíces culturales propias y autóctonas de sus territorios, esta es una gran realidad que enmarcan estos dos procesos musicales, uno que se identifica como conocedor de su cultura y el otro por el interés de conocerla, pues son sujetos de épocas distintas pero con un mismo interés artístico.

Ahora bien, estas “metodologías”, propuestas al análisis, nos plantean una inmersión en conciencia del educador artístico, del músico y como producto final en el alumno, pero que su finalidad suele ser subjetiva, pues esta debe ir de la mano o debería complementar cualquier tipo de metodología utilizada en la enseñanza musical.

Es así, como el aprendizaje musical, no solo se complemente con el hecho interpretativo de un instrumento, como se mencionaba anteriormente, la música conlleva a la relación de un contexto, y a la interpretación del mismo. Para Londoño E, “Es una la música que practica para y en el mundo de la academia, otra la música que impregna su vida cotidiana y otra la música que comparte socialmente. Casi nunca acompañamos a nuestros estudiantes a vivir desde la música”.

De esta manera, es posible ver como la tradición pone su punto de vista y propone ver la música desde diferentes roles, no solo es una propuesta desde el músico, sino también de los que

conforman su contexto y lo componen características de tipo hereditario y el gusto personal. El maestro Pedronel amado lo define como conocimiento empírico:

“Empírica, gustarle a uno, a nosotros nos gustaba mucho la música y lo bueno fue que la agarramos con la tradición del campo, la agarramos con la fiesta de la vereda, la agarramos con la fiesta de la romería, con la fiesta de los convites, digamos cuando había un cierre de termine de un cultivo, de una cosecha, y una corta de trigo, entonces nos reuníamos y tocábamos. Ahorita es muy diferente, nosotros primero, con solo escuchar tocar un tambor, una tambora o el ritmo de una guacharaca o de un tiple, ahí todo mundo salía a bailar, no había amplificación, y así la gente se la bailaba, todo el mudo hacia música hasta en las palmas de las manos tenían sus ritmos, bailaban y cantaban al tiempo, y acompañaba a los músicos o de pronto una charla o un grito lo hacían en verso de una canción, o se echaban sátiras o se echaban dichos que llamamos, por medio de una canción se hablaban, se comunicaban es muy bonita esa tradición”.

A modo concluyente de esta parte referente a las metodologías encontradas como maneras de aprender o de adquirir conocimiento en cuanto a lo musical, es el momento de hacer un acercamiento a la pregunta planteada anteriormente, ¿Cómo aplicarlo en la práctica pedagógica?, de acuerdo a lo propuesto por los autores y sujetos de investigación, el análisis que resulta es romper con el tradicionalismo en la enseñanza musical, y no es el hecho de no adoptar los recursos teóricos que esta ofrece, sino más bien, salirse de los estándares ofrecidos para los músicos e conservatorio, y plantear la enseñanza musical a una población general, donde el dialogo de saberes, sea una estrategia de fortalecimiento pedagógico musical, así como lo propone Londoño E. (1991).

“Encuentro donde el músico académico se convierta en aprendiz del músico portador de la tradición popular. Encuentro donde juntos y desde el interior de cada comunidad se recreen posibilidades pedagógicas adecuadas a realidades y características específicas de cada núcleo

humano. Encuentro de saberes donde el cultor de la música tradicional popular se vincule directamente a los procesos de educación formal”

La educación debe convertirse en una experiencia que posibilite la creación de una conciencia, de una interacción e integración de las culturas musicales existentes, es decir, formar y a la vez informar, para con este complemento tratar de integrar a la formación musical a las demás áreas de conocimiento.

Música y entorno

La información recabada, durante este proceso investigativo, permite proponer el análisis, hacia esa relación existente entre lo que se conoce como entorno y su desarrollo en la cotidianidad, siendo el campo el escenario de desarrollo de las poblaciones campesinas e indígenas del altiplano Cundiboyacense, este entorno, cumple un papel fundamental en su interpretación y apropiación del concepto musical propio. Desde este análisis, la música forma parte del desarrollo cultural del territorio nacional y una práctica musical milenaria, al respecto cabe mencionar una pregunta a modo reflexivo que formula Rodrigo Covacevich en su escrito sobre la música popular la cual planteaba lo siguiente, “¿sabrían aquellos hombres que le estaban dando forma a la matriz de las músicas hoy denominadas folclóricas?”

Partiendo de estas denominaciones llamadas entorno, es prudente indagar en las creencias, sus simbolismos y as maneras de interpretar sus entornos.

Música y naturaleza (concepto del ritmo y sonido)

“La música sería embellecer la naturaleza, entre el canto, entre la música y la composición es engrandecer más la naturaleza, sería darle más importancia, ir más allá, es la herramienta más importante para embellecer la naturaleza”.

Estas palabras, dichas por el maestro Pedronel Amado, demuestran la importancia que tiene la naturaleza en su quehacer musical, pero además de eso, propone realizar un acercamiento a los componentes naturales tales como un ambiente sin alteraciones ni contaminaciones ambientales y auditivas.

De acuerdo a lo anterior, Covacevich R, complementa. “Nuestro oído no es el mismo que el del hombre de hace 15.000 años, la gran diferencia, aparte de la contaminación acústica que poseemos, es que el ancestro aprendió a escuchar y a nosotros nos han enseñado a oír”. En este sentido, los aspectos sonoros considerados desde la cotidianidad actual, no permiten una apropiada percepción de los aspectos sonoros de la vida, es decir, ya se encuentran preestablecidos, y en consecuencia, la capacidad intuitiva, interpretativa y la de generar un sentir a través del oído se ha perdido.

En el pensamiento indígena Mhuysqa, esta percepción de lo natural y su relación musical juegan un papel importante y tienen un fuerte simbolismo y encierra un complejo círculo ideológico, con relación a esto Carlos Candil dice:

“porque la música es como el territorio, es todo la energía condensada y es la información del territorio, y nosotros tenemos que aprender a entender que nuestras relaciones o todo lo que uno habla como relación, siempre hay un vínculo con la naturaleza y un rimo, el ritmo es el primer contexto, es como la gota cuando golpea la piedra y golpea y golpea, hay un sonido y siempre abra un ritmo, es el ritmo de la vida, nosotros cuando estamos dentro del territorio no

organizamos el territorio, armonizamos el territorio, nosotros debemos ser como parte del territorio y estar organizados nosotros a través del territorio, que él es que nos organiza y eso es parte de lo importante de la música, que todo lo que sale del territorio, las flautas, los yacurutu, las quenas, han sido parte del territorio, es la materia prima, y así llegue uno corte un palo, pues así tendrá uno que pagar espiritualmente, hacer la ofrenda espiritual y entregar todo”.

Estas palabras, son el primer acercamiento a la concepción del ritmo y a su modo de interpretar y entregar un sentido hacia lo que se conoce como entorno, pero esta no solo propone una relación entre la música y ese fuerte simbolismo natural, sino que además hace evidente ese aporte de la naturaleza en la producción de los instrumentos utilizados para complementar las prácticas musicales.

Para complementar, esta concepción en cuanto a la relación de la naturaleza y su componente rítmico y sonoro, Fabian Mora agrega:

“Yo creo que la música viene cogido de la naturaleza, la música empieza desde los primeros sonidos de la tierra, los primeros sonidos de los animales, las plantas, nuestros mayores hablando en la antigüedad, hacia atrás, empieza a escuchar un pájaro, empiezan a escuchar el agua y ellos querían era imitar todos estos sonidos de la tierra, de la madre tierra y ahí empieza a crecer la música, igual la música yo creería que ya estaba hecha, nació la creo el gran padre, la creo dios por medio también de estos animales, de la naturaleza, ya la música venía con estos símbolos. Desde el inicio, desde que fue creada la tierra, los que hicieron nuestros antepasados fue tomar estos sonidos, escuchar muy bien, el agua, escuchar las aves y empiezan a crear los primeros sonidos con su cuerpo para hacer música, para sus ceremonias, que empezaron fue a imitar esos animales y empezaron a hacer la música para sus propios rituales”.

En síntesis, estos aportes encaminan, a la concepción del ritmo y del sonido, de una manera más interpretativa y simbólica con relación a lo natural y a todo o que el entorno ofrece.

Muisca y cotidianidad (de la composición)

Dentro del contexto campesino del altiplano Cundiboyacense, existe una relación entre el que hacer de la cotidianidad y el entorno no físico, en la producción de sus obras musicales, en este sentido, son una producción musical es el resultado de la interacción entre una población, en diferentes situaciones cotidianas. Para Fabian Mora esta es su concepto de la cotidianidad del campesino en la antigüedad:

“En la antigüedad, después de sus labores, o en su tiempo de descanso, de su labranza, sus surcos, en la papa o en cualquier agricultura, cargaban en su mochila su merienda su guarapo, chicha, la arepa de maíz y se sentaban al descanso, El descanso de ellos era tocar su tiple y cantar, y empezar sus relatos, sus cantos o sus coplas, también como medio de juego, por que empezaban a cantar a hablar o sus retahílas sus coplas con la vecina y la vecina le respondía y empezaba a la vez un medio de comunicación un juego, a hacer un ambiente como parte de su labor”.

Esta cotidianidad, era una fuente fundamental para la creación de sus composiciones, estas de características únicas, que resaltan, el amor por su territorio, su cotidianidad en el trabajo, del amor hacia su pareja, familia, hacia su cultura, etc. La música es una realidad cultural, que según el maestro Luis Eduardo Lache, ha sido su vida:

“Había momentos chéveres y sufridos, pero inspiraban amor, que tal vez usted dice yo hice eso porque lo viví, por ejemplo si usted me dice yo en mi primer trabajo, hablemos del pueblo, “hay pueblo lindo cuanto lo quiero, cuanto quisiera vivir halla”, yo me crie en una finca de papa y usted va y no encuentra una papa, encuentra un bultico, una arroba, una muchilada, porque en esa finca era lleno de papa, hoy día se pierde esa, no sé por qué y ni me atrevo a decir por

qué, la vida del campo era muy dura y muy sufrida, de pronto a los que nos ha tocado, mochar, mochar, lo que es mochar, digamos que aquellos que tienen sus fincas y tienen sus propias entradas de pronto no, pero uno que vivía del jornal era difícil, pero igual usted, silbaba, iba silbando, iba cantando sus canciones bonitas y llevaba su azadón al hombro y llegaba y cogía su pala y seguía cantando sus coplas, sus retahílas, sus historias, hoy día un chino, hoy en día va a ser eso, ósea no existe, los señores que sabían esas cosas ya se acabaron, entonces digamos que por ejemplo ya como usted va a componer de escuchar rumbear un tractor, del ruido, que hace ruido un motor, a escuchar usted a un señor donde le decía a usted...

“El que quiera ir a fiestas y fiestas quiera tener,

No quiere yegua parida ni tampoco a su mujer,

Porque la mujer lo cela y el potro lo hace volver”

Por ejemplo le enseñaban eso, eso son las cosas de los antiguos que le enseñaban a uno, hoy día no, un motor, vaya estudie mecánica y aprende usted de mecánica y usted va a hablar de mecánica”.

Estas palabras, mencionan la importancia del entorno en la producción de composiciones acordes al campesino, que en sus letras se identifiquen con una realidad y una cotidianidad propias del campo, en este sentido, las temáticas utilizadas en las composiciones de la música campesina son las siguientes para el maestro Lache.

“mi campo para mi es todo para escribir, yo voy al campo y veo algo bonito y llego con la intención de escribirla, yo veo algo que me gusta, no sé, así sea pelear un par de toros, que no se debería hacer, pero si usted los ve y lo hacen, entonces, oiga que el barcino con el pintado, que el caballo colorado con el blanco, que la gallina saraviada con el piropo, esas cosas me atrevo a decir que yo las tengo muy en mi corazón y cada vez que veo una cosa bonita escribo,

una vez que me pasa algo chévere entonces yo como que trato de plasmarlas, no soy el mejor compositor. Esa es la realidad de mi vida el campo y talvez no perder esas cosas”.

A manera de complemento, el maestro Pedronel amado agrega:

“Se le hace una canción, por lo que le pasa a uno o por lo que se imagina uno, viene por ejemplo, por un cuento, uno compone, arregla uno un verso, una estrofa y la rima, pero yo creo que la mayoría, la mayoría viene de lo que le pasa a uno y de las cosas que existen, de las cosas más bonitas, por ejemplo, se le cantan a los animales, se le canta a las mujeres, se le canta al atuendo, se le canta a los personajes, a la naturaleza más que todo, siempre, del cielo, hasta de las peleas también se saca una canción, más que todo es un cuento, es un poema, o es un recuento de la vida”.

Origen de la música campesina

De acuerdo a la información obtenida a través de las historias de vida de los 4 sujetos de investigación, se encuentra en el conocimiento que poseen una similitud en cuanto al origen de la música campesina, que ubican al campesino y al indígena como gestores de una raíz cultural aun evidente. De esta manera, el maestro Pedronel amado nos propone su creencia sobre el origen de la música campesina:

“La música de la tambora y la flauta por ejemplo, yo he conocido mucha música de esa, los sonidos de la gaita, la armónica, la riolina que decimos, Siempre viene de atrás la música campesina., es muy poquito lo que se reconoce, porque no existen grabaciones, por eso es que no se le da importancia a nuestra música indígena, dichosos los que han investigado eso, porque eso es nuestra música de cuerda, de que conservamos nosotros, y ellos eran muy importantes, era una riqueza muy representativa del folclore”

Los orígenes de la música campesina, en el altiplano Cundiboyacense contienen bases rítmicas presentes en las ritualidades indígenas, propias del altiplano Cundiboyacense, es así, como la ejecución rítmica realizada en una ceremonia indígena Mhuysqa, puede acercarse más al origen de la música campesina, como lo explica el maestro Fabian mora:

“En la antigüedad se dice que el principio creador, me voy hacia atrás de los primeros del pensamiento, de los ritmos que hacían los muiscas, los que cubrían la parte del altiplano Cundiboyacense, para los indígenas, el espiral es un torbellino, es el principio creador, en la antigüedad se pensaba circularmente y se devolvía uno pensando circularmente como un caracol, hoy en día nosotros pensamos lineal. Él ritmo, de ahí empiezan a tomar el campesino y el indígena esos sonidos y empieza a crearse así el torbellino, y empieza a tocarlo y a danzar circularmente, haciendo una danza, “la danza de la serpiente”, con giros y tocando primero, tocando pito y tambor, en las casas ceremoniales, o cusmuy o malocas, o chumzua, empiezan a danzar circularmente y se devuelven, llegando otra vez al punto, una y otra vez”.

Lo anterior propone una relación entre la morfología de la danza y el ritmo utilizado a través del tambor como el inicio fundamental para la aparición del primer antecedente musical campesino, el torbellino, este caracterizado por su componente rítmico y armónico repetitivo y que se asemeja a los rituales ceremoniales Mhuysqa. El maestro Fabian mora complementa:

“La música del torbellino, empieza a crearse por medio de animales, en creencia de la naturaleza, con pitos, con instrumentos percutivos, simulando a los pájaros, escuchando a los pájaros, estos indígenas empiezan a, hay un animal de aquí del altiplano que es un pajarito que le dicen el “compran pan”, en las mañanas y en las tardes siempre se paran y hace un sonido de....”

El torbellino, es un ritmo musical instrumental, que para los sujetos de investigación tienen un papel fundamental en el origen musical y conjugaron un puente importante entre el contexto indígena y el campesino, como parte de un legado cultural aún en proceso de trasmisión.

La influencia cultural, como resultado del proceso conocido como colonización, genero un intercambio cultural que aportaron a la evolución del torbellino, el maestro Fabian mora, plantea una mirada hacia el concepto del torbellino en la actualidad:

“El torbellino nace de parte indígena, que si hay que se consientes que hay un mestizaje español, con otros golpes de España, que vienen ritmos de España y se van pegando y se van mezclando, algunos maestros dicen que el torbellino es totalmente español, lo que no se ponen a pensar es que dicen que ellos se llevaron el oro, pero es que cuando se habla del oro, se habla también es de esto, la parte musical, ellos también se llevaron la muisca y volvieron después con un tiple o con instrumentos de allá, llegaron con una creación ya propia de ellos, pero ye se habían venido a acá y se habían llevado el torbellino, ya habían escuchado a los indígenas, tocando con sus cañas con sus pitos el mismo torbellino y le quedo gustando y se lo llevaron, por eso en Europa hay unos ritmos que tu escuchas y es muy antiguo y hay un ritmo que es igual al torbellino, por eso se tiene la idea que el torbellino viene de Europa”.

Podría afirmarse, que el intercambio cultural entre el indígena y el europeo, el europeo y el campesino, y el indígena y el campesino, propusieron una forma de interpretación del torbellino de antecedente menos antiguo que el propuesto desde la ritualidad indígena. Es como afirma el líder indígena Carlos candil:

“La música para nosotros es solo ritmo, no contiene una letra o una composición, es lenguaje de sonidos con una base del ritmo, es como el torbellino, el torbellino es instrumental y si usted va y se da cuenta en Boyacá, pero allá bien adentro en las veredas, ponen un torbellino y es

como si estuvieran en otro cuento, la gente lo baila, como imaginando no sé, en otro mundo, los guía el sonido”

En el contexto campesino, el torbellino según el PNMC “es un forma instrumental, que ha sido la predominante en la escasa difusión comercial”, pero, esta interpretación instrumental tiene un componente adicional en el contexto campesino, el maestro Pedronel amado, habla sobre el torbellino y además agrega una característica costumbrista en la cotidianidad del campesino:

“El torbellino, es un ritmo que lo pone a pensar a uno, muy bonito, es un ritmo que todavía nuestros viejos y digamos es algo que motiva todavía a la persona de atrás, una pareja de viejitos, copla y baile de torbellino, pedacito de torbellino y coplita del moño o coplita de echarle una copla a otro, eso llena es de mucho, la gente muy contenta, entonces eso trae recuerdos, el torbellino es parte fundamental de lo que hablamos, de 100 años atrás, de 200 años atrás, mi papa llamaba una canción, no le decía vamos a cantar esta canción, vamos a tocar una guabina o un torbellino”.

Es en este momento donde el torbellino se convierte en un complemento poético musical, que juega un rol importante en la aparición de un nuevo ancestro musical, (cantas de guabina), esta es una producción más característica del campesino, pues esta permite comunicar y expresar las vivencias personales, y fueron elemento comunicativo transformado musicalmente.

“Mi papa no le decía canción, decía, vamos a cantar, a echar una canta, la canta podría ser el verso, cuando uno estaba en una siembra, sembrando un siembro de papa o una huerta de maíz, uno estaba entretenido cantando o silbando una canción, entonces, a uno le enseñaban los gritos, por ejemplo en las siembras de trigo, que echaban tres, cuatro juntas de bueyes decían “vuélvase po el otro lado, hágale al amor cariño y a la señorita un niño, y vuélvase po el otro

lado...” y así, gritos, gritos bonitos que habían en la época y ya no, por ejemplo en el campo todavía se sienten y se escuchan”.

Estas palabras del maestro Pedronel Amado, permiten complementar lo propuesto por el autor para Sossa, J, (2008), que define la canta como una “denominación que asume la copla literaria al ser cantada. La copla es a lo literario, como la canta es a lo musical”. De acuerdo con el autor y con las palabras del maestro, evidenciamos este producto musical que forma parte de la tradición musical campesina del altiplano Cundiboyacence, que contienen características literarias conocidas como la copla y la retahíla. De acuerdo con lo anterior el maestro Fabian mora aporta su experiencia:

“En las labores del campo, utilizaban sus cantos o sus coplas, también como medio de juego, por que empezaban a cantar a hablar o sus retahílas sus coplas con la vecina y la vecina le respondía y empezaba a la vez un medio de o comunicación un juego, a hacer un ambiente como terminando su labor”.

Estas palabras, demuestran el sentido de una modalidad comunicativa en el ámbito musical, demostrando la relación vital entre la vivencia campesina y la creación de sus composiciones tradicionales y que según el autor de las palabras anteriormente dichas, son un aporte fundamental para el desarrollo de otro antecedente musical campesino.

“La retahíla, la música campesina en sí, la guabina, nace más de la retahíla, en la antigüedad pues las casas eran todas lejanas, 300 metros o más, lejísimos cada casa, ranchos de bareque, cuenta mi abuela que para pedir una tasita de manteca, una tasita de azúcar o de sal, para no ir hasta la otra casa que quedaba hacia el cerro, pues desde aquí desde mi rancho, le gritaban a la vecina “misia teresa, a ver si me regala una tasita de café...” al fondo llegaba le gritaba, hasta que llegaba el eco y la vecina le respondía “claro que ya voy a mandar....” Y así, de ahí

empieza, la guabina o la guabina costumbrista también, porque hay muchas cantas de guabinas costumbristas, por eso mismo lo dicen muchos maestros como Pedronel amado, el canto de la guabina costumbrista es porque es de la costumbre, es el momento, de las costumbres del pueblo, entonces la retahíla es la costumbre del pueblo”

La importancia de la copla y la retahíla en la creación de un estilo musical campesino conocido como guabina costumbrista, es la evidencia del intercambio cultural que complementan las músicas del altiplano Cundiboyacense. Este ancestro de la música campesina conocido como guabina costumbrista, es la muestra viva de la interacción entre el torbellino o la base musical del torbellino y la copla, la retahíla y la canta.

6. CONCLUSIONES

De acuerdo con el proceso de investigación realizado, es importante concluir de acuerdo a los objetivos planteados dentro del proceso de investigación,

La formación musical, componen un complemento artístico que permite promover una formación con base en el desarrollo de la identidad cultural y contribuye a la construcción de la memoria histórica musical además, permite el fortalecimiento de la tradición, esto de acuerdo a las historias de vida de los cuatro sujetos de investigación y su proceso artístico local, departamental y nacional.

La música, es el resultado de un proceso evolutivo en cuanto a lo estético, teniendo en cuenta su historia, sus orígenes y su proceso de adaptación y difusión en el medio artístico. La música campesina, encuentra un ancestro musical indígena, el cual cuenta con una fuerte ideología desde o natural, social, además del complemento vital humano y la relación de este con el universo, es ahí donde inicia el torbellino como parte vital de la cultura Mhuysqa del altiplano Cundiboyacense y o convierte a este en un componente de la identidad del pueblo indígena Mhuysqa.

Además de esto, es posible concluir, que el aporte del conocimiento tradicional, del indígena y el campesino, permitieron una mejor interpretación del genero música, teniendo en cuenta, la importancia de una formación musical que permita preservar y fortalecer los legados artísticos tradicionales del departamento, con ello, la complementación de una formación musical convencional, permite ser complementados, con componentes ideológicos, interpretativos, humanos, además musicales para formular una propuesta de enseñanza musical, que permita colaborar al fortalecimiento cultural y a la reivindicación y recuperación del conocimiento músico-ancestral de los estudiantes.

La tradición oral es un componente fundamental para la preservación de los saberes, es por eso que el recopilar información a través de relatos de historias de vida permite, recabar en la memoria histórica y cultural, y funciona como puente informativo, entre unas generaciones pasadas y las que van llegando. El don de la palabra y su importancia en la difusión y promoción del conocimiento ha permitido el mantenimiento de la cultura y de la historia nacional.

Así mismo, esta investigación permite concluir y ver a la música, en un propósito trasmisor y resulta una herramienta eficiente para la preservación de la memoria cultural, es decir, es necesario hacerla parte en el área pedagógica, para brindar esa resignificación que necesita los ritmos musicales tradicionales de Colombia, y no solo a los ritmos, si no al propósito educativo humano.

7. PROSPECTIVA

Esta propuesta de enseñanza Etno-musical, pretende desde su perspectiva, proponerse a sí misma como complemento formativo musical y artístico, dirigido a cualquier tipo de estudiante, alumno, proponiendo un espacio de auto reconocimiento y de identificación de la música campesina y resaltar a importancia en el proceso de fortalecimiento cultural personal y colectivo.

De esta manera, este proceso investigativo arroja como resultado esta propuesta, que permite aportar al proceso cultural del país y que dentro de sus ideales, pretende ser una investigación que promueva e incentive a indagar en el área musical nacional, y resaltar el valor de la música producida desde Latinoamérica.

La música campesina, debe surgir e investigar sobre la significación desde el pueblo campesino, el aprendizaje musical debe ir de la mano de la correcta apreciación de sus orígenes, así mismo, que se fundamenten los procesos de enseñanza y aprendizaje, con esto se pretende fortalecer el desarrollo de la música campesina y no limitarse a su simple practica y respectivo muestreo.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Aceves. J. (1996). Historias de vida, en: *técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. Jesús Galindo coordinador, editorial Pearson
- Barriga. M. (2009) *La Investigación en Educación Artística: Una guía para la presentación de proyectos de pregrado y postgrado El Artista*, núm. 6, Universidad Distrital Francisco José de Caldas Pamplona, Colombia
- Bedoya. S. (1990). *Módulos de capacitación para instrumentistas y directores de banda de vientos*. Módulo 10 fundamentación instrumental, sección 3.3 percusiones.
- Castro, S & Oscar Guardiola-Rivera. (2000). “*geopolíticas del conocimiento o el desafío de ‘impensar’ las ciencias sociales en América Latina*” en Santiago Castro-Gómez (ed.). *la reestructuración de las ciencias sociales en América latina* (pp. XXI- XLV), Bogotá: Instituto pensar, Pontificia Universidad Javeriana.
- Castro, S. (2007). *El Giro Decolonial, reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Compiladores Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel- Bogotá. Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de estudios sociales contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Cattani. (2001). Citado por: Mac Millan. J., S.S. En *Investigación educativa 5.a edición* PEARSON EDUCACIÓN, S. A., Madrid, 2005 (pág. 105).

- Cerrón, palomino & Rodolfo. (1998). *Sobre las huellas de la voz. Sociolingüística de la oralidad y la escritura en su relación con la educación.* (pág. 97). Madrid/Cochabamba/Bonn: Morata, proeib Andes, DSE.
- Chamorro. B. (1992). *la música aborigen*, en gaceta, edición 13 , reproducido en Colombia en, diccionario de la música española e hispanoamericana, Madrid, instituto complutense de ciencias musicales-sociedad general de autores y editores ministerio de eduacion y cultura- fundación autor,(2000).
- Clavijero. J. (2003). Citado por Alejandro mora Baustillo en el testimonio musical de los cronistas del siglo XVI, ITAM.
- Constitución política de Colombia 1991
- Coronil. F. (2003). *¿Globalización liberal o imperialismo global?* (p.11)
- Covacevich. R. (2007). *La música precolombina puede reaparecer.* Revista andina: Música popular. Centro de estudios rurales Andinos “Bartolomé de las casas” (Pág. 12)
- Dussel. E. (1994). 1492: *El encubrimiento del Otro: hacia el origen del “Mito de la Modernidad”*. La Paz: Plural Editores. (Pág. 12)
- Fraser, C. (2012). *Curso de Filosofía Suzuki.* Bogotá: Suzuki Association of the America.
- Gobernación de Cundinamarca plan integral único (2012-2015)
- Gueta. *Plan de resurgimiento comunidad Mhuysqa de Sesquilé*, Corporación Autónoma Regional CAR (2012) pág. 32 y 33

- James H. McMillan & Sally Schumacher. *Investigación educativa 5.a edición* PEARSON EDUCACIÓN, S. A., Madrid, 2005
- Jorquera. C. (2004). *Métodos históricos o activos en educación musical*, revista electrónica léeme, En línea: <http://musica.rediris.es/leeme>
- Juliao. G. (2011). El enfoque Praxeológico. Bogotá, Colombia. Corporación Universitaria Minuto de Dios - UNIMINUTO.
- Legguizamon. D. (2009). Citado por: Ortega Nelson en *Introducción al énfasis en educación artística*. Corporación Universitaria Minuto de Dios, Facultad de Educación, Bogotá D.C.
- Londoño. E. (1991), *educación musical contemporánea e identidad latinoamericana*, ponencia, presentando en el primer encuentro iberoamericano de educación musical. (Pág. 176)
- Lucato. M. (2001). El método Kodály y la formación del profesorado de música. Dpto. de Expresión Musical, Plástica y Corporal Universidad de Vigo.: Revista léeme.
- MEN. (2000). Lineamientos de Educación Artística. Recuperado el 25 de abril de 2015, de www.mineduacion.gov.co: <http://www.mineduacion.gov.co/1621/article-89869.html>
- Menchu. R. (2000). *Compendio de historia de Guatemala, 1944-2000*. Colaborador, Rene Poitevin. Asociación de investigación y estudios sociales.
- Mignolo. W. (2003). Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo (p. 404). Madrid: Akal

- Min cultura, Colombia. *Plan nacional de música para a convivencia*. (septiembre2003) escuelas de música tradicional documento. Bogotá: el ministerio. Músicas regionales, prácticas y perspectivas, Bogotá fundación nueva cultura, 2008
- Min interior y de Justicia. (2006). *Investigación y estudio etnológico de la comunidad muisca ubicada en el municipio de Cota. Chía y Sesquilé. Departamento de Cundinamarca*. Ministerio del Interior y de Justicia. Bogotá D.C. 2006.
- Miñana. C. (2009), *revista digital a contra tiempo, investigación sobre músicas indígenas en Colombia*.
- Muños. M. (2009). *Revista musical chilena, la educación musical en Latinoamérica*, (pág. 58, 63)
- MUSICA Y SOCIEDAD. *Traslaciones, legitimaciones e identificaciones/ Mauricio pardo rojas*, editor, escuela e ciencias humanas, Bogotá: editorial universidad del rosario, 2009
- Ortega. N. (2003) en *Introducción al énfasis en educación artística*. Corporación Universitaria Minuto de Dios, Facultad de Educación, Bogotá D.C. (pág. 23-28)
- Pérez. P. (2004). *Fronteras y límites en la recepción crítica del fenómeno musical: la cuestión de la llamada música culta*, (pág. 57, 58, 60)
- Quijano. A. (2000). *Colonialidad del poder y clasificación social*. (p. 533).
- Read, H. (1995). *Educación por el arte*. Ediciones Paidós Ibérica, colección: "Paidós Educador" , traducción de Luis Fabricant, Barcelona.

- Read. H. (1955). Citado en: *Introducción al énfasis en educación artística*. Corporación Universitaria Minuto de Dios, Facultad de Educación, Bogotá D.C. (pág. 28).
- Reichel & Dolmatoff, E. (1999). “*Cognopiratería y tráfico del conocimiento, comercio de biodiversidad y de saberes: ante una ciencia post-occidental en la Amazonía*”. En *Ciencias sociales en la Amazonía colombiana: hacia la conformación de un programa regional en ciencias sociales*. Bogotá: Comisión Regional de Ciencia y Tecnología de la Amazonía.
- Reichel. (1999). Citado por Quijano Aníbal en. *Colonialidad del poder y clasificación social: pág. 184*, en capítulo de: *El giro Decolonial, Reflexiones para una Diversidad Epistémica más allá del Capitalismo Global*. Compiladores Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel- Bogotá. Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar (2007).
- Rondón. V. & Alejandro vera. *A propósito de nuevos sonidos para nuevos reinos: prescripciones y prácticas músico-rituales en el área sur andina colonial*.
- Sandin. E. (2003). *Investigación Cualitativa en Educación*. Madrid España. Ed Mc Graw Hill. (pág., 124 – 161).
- Serafine. M. (1988). Citado por Pérez días en: *Fronteras y límites en la recepción crítica del fenómeno musical*. La cuestión de la llamada música culta.
- Serafine. M. (1988). *Music as Cognition: The Development of Thought in Sound*. Columbia University.
- Sossa. J. *La canta guabinera, el sentido musical de la copla popular, músicas regionales: dinámicas, prácticas y perspectivas*. Bogotá: fundación nueva cultura (2008)

Strauss, A., y Corbin, J. (1990). *Basics of qualitative research*. Grounded theory procedures and techniques. California: Sage.

Strauss, A., y Corbin, J. (1990). Citado por Mac Millan. J., S.S. En *Investigación educativa 5.a edición* PEARSON EDUCACIÓN, S. A., Madrid, 2005

Suzuki, S. (1969). *Hacia la Música por Amor*. Miami: Warner Bros. Publications.

Swanwick. K. (1994). *Intuition, analysis and music education by Prof Keith Swanwick*: Routledge; 1st edition (1994-06-03)

Anexo A, propuesta de Enseñanza

Propuesta de Enseñanza Etno-musical del Torbellino del Altiplano Cundiboyacense

1. Descripción

La propuesta de enseñanza Etno-musical del torbellino, es una metodología pedagógica dirigida a la preservación de los saberes culturales vistos desde simbolismo del indígena Mhuysqa y del campesino del altiplano Cundiboyacense, y que no pretende dar respuesta a generalidades concebidas como folclore, y mucho menos pretende competir con las metodologías de enseñanza musical, simplemente es un copilado de los saberes artísticos y orales que han pervivido a través del tiempo como legados culturales milenarios, y que además impulsa a la valoración de los saberes ancestrales y resalta la importancia de estos al utilizarlos como propuesta de enseñanza.

Esta propuesta, propone un componente dirigido a la formación musical de manera complementaria, relacionando a esta práctica musical como una realidad viva y constante en el contexto personal, para ello, se fundamenta, en el saber ancestral y sus maneras de producir conocimiento, (tradición oral “comunicación”, simbología “interpretación del entorno”, cosmogonía “relación y apropiación”)

En este sentido, y teniendo en cuenta la región en la cual se desarrolla esta investigación, es fundamental indagar en los saberes musicales tradicionales y la significación que los pueblos campesinos e indígenas Mhuysqa locales, entregan a estas músicas, para desarrollarlos como propuesta de enseñanza musical, que permita complementar los espacios, métodos y metodologías de enseñanza musical convencional, con una propuesta formativa en la búsqueda del fortalecimiento de la memoria cultural tradicional y la significación de la práctica musical.

2. Diagnostico

El altiplano Cundiboyacense y en general la República de Colombia, tienen en sus proyectos culturales múltiples estrategias para la difusión, integración y enseñanza de las músicas populares tradicionales, según el Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC 2008), “de esta manera la música se convierte en política de estado continua y sostenida, en la medida que aporta equidad de oportunidades de practica cualificada, formación y expresión musical en las diferentes regiones del país y los diversos grupos poblacionales, promueve la concentración entre las comunidades y los entes gubernamentales, y favorece el encuentro y la integración en torno a la música”(pág. 4)

Desde esta perspectiva, las expresiones musicales, consideradas como folclore nacional y/o música tradicional, encuentran diversos espacios de difusión, sin embargo su aplicación en el campo pedagógico resulta muy superficial, la problemática radica en la poca relación en la apropiación del conocimiento de las raíces ancestrales que envuelven estas músicas. Por otro lado, los procesos formativos musicales existentes, que si bien preparan de manera académico-musical, en su aplicación no informan sobre su influencia en lo natural y complementario del hombre, además, no enfatizan en fortalecer los legados culturales, sociales y humanos aptos para generar una conciencia musical.

Es decir, estos proyectos formativos se limitan a la apertura de espacios y programas de aprendizaje musical y no cubren las necesidades sociales de las comunidades, además, no enfatizan en la erradicación del desconocimiento de la riqueza de las músicas nacionales, a pesar de contar con fuentes musicales tradicionales vivas en el territorio nacional y en proceso de resurgimiento cultural. Para esto es importante que se desarrolle una propuesta de enseñanza Etno-musi-

cal que fortalezcan y complementen los espacios de formación musical, que tengan en cuenta elementos como la transmisión oral, la experimentación y la investigación compartida de experiencias musicales y del entorno que lleven un paso más cerca a la comprensión de la música.

3. Objetivo general

Desarrollar una propuesta de enseñanza Etno-musical del torbellino, como proceso complementario y pedagógico musical.

3.1. Objetivos específicos

- Promover una formación artística con base en el desarrollo de la identidad cultural y la memoria histórica musical.
- Resaltar el simbolismo musical ancestral, para desarrollar una propuesta de enseñanza que permita la apropiación y el desarrollo de la creatividad musical.
- Complementar los espacios, métodos y metodologías de enseñanza musical convencionales, para proponer la formación musical como “¿medio para?”.
- Identificar la relación entre la música y los saberes indígenas para una correcta complementación de la práctica musical.

4. Justificación

Esta propuesta de enseñanza Etno- musical, es una propuesta para el aprendizaje, que utiliza la música, como recurso formativo, educativo y de enseñanza. Además, promueve el acercamiento hacia los entornos y legados culturales. Así mismo, la finalidad de esta propuesta, pro-

pone acercar a la población (niños, jóvenes, adultos) a la interacción directa con la música, es decir, incentiva al aprendizaje y ejecución de instrumentos musicales, para luego lograr la apropiación e interpretación de sonidos, géneros y “músicas” propios del legado tradicional y cultural.

Esta propuesta, abarca en su ejecución una formación integral como ser humano y además ofrece la posibilidad de aprender la música de una forma didáctica y vivida. Además de esto, y a la vez que se desarrollan habilidades de tipo musical, también se pretende una interacción directa la riqueza musical del folclore tradicional.

La música participa activamente en la formación y construcción de identidades culturales, en esta medida, la música aporta a los sujetos mecanismos de reconocimiento individual y colectivo. Así, es correcto comprender la práctica musical como un espacio primordial de expresión y como un hecho que involucra aspectos de carácter comunicativo, económico y social.

Es importante desarrollar esta propuesta, pues en ella se permite considerar la importancia de los conocimientos establecidos como “empíricos” y su aporte en el proceso histórico musical del territorio nacional, es por eso que esta propuesta de enseñanza Etno-musical, se comprende así mismo, como una propuesta social y cultural, que reconoce la misión de los procesos educativos y que considera como componentes vitales en la formación humana en las sociedades actuales y que en su investigación, articula los saberes ancestrales en la formulación de metodologías de enseñanza musical, y la importancia de estos en la promoción y el desarrollo sociocultural en el territorio departamental y nacional.

5. Estrategias y actividades

5.1. Alternativa metodológica didáctica.

Esta propuesta de enseñanza, se fundamenta en un enfoque desde lo socio cultural que promueve así mismo el desarrollo humano y social de la mano de la fundamentación musical, de este modo, adecua metodologías, didácticas y prácticas musicales a un proceso formativo culturalmente.

Desde esta perspectiva, como fuente teórica se toma la metodología propuesta por el pedagogo musical Shinichi Suzuki, el cual desarrolló un método basado en lo que él denominó “Teoría de la Lengua Materna”, con ella propone una educación que incluye un componente formativo que reúne padre, profesor y estudiante, los cuales generan un ambiente de aprendizaje adecuado para que el niño desarrolle de manera natural su lengua. Partiendo de ello surge la filosofía Suzuki, la cual, basándose en la Teoría de la Lengua Materna, busca desarrollar procesos de enseñanza-aprendizaje dados en diversas disciplinas, estudiantes de diferentes edades y ámbitos educativos.

De esta manera, el componente cultural que contiene las enseñanzas producidas desde el contexto indígena (cosmovisión), y del campesino (relación e interpretación de su entorno), complementan la formación musical, proponiendo la capacidad de relacionar su aprendizaje musical como un componente fundamental en el actuar social y además de ello, sea consciente de su proceso de aprendizaje, para que este, se convierta en una herramienta didáctica aplicable para la enseñanza de la música y le genere una perspectiva de cómo usarla desde otras disciplinas, como un camino a través del cual el estudiante aprenda de una manera “natural”.

Otra metodología que complementa esta propuesta, es la diseñada desde el currículo wal-drof. Este propone que alrededor de los nueve años de edad la música comienza a centrarse en la música folclórica, facilitando la relación con el complemento cultural propio y primero usando una escalas sencillas de seis tonos y luego las escalas diatónicas modernas, con el objetivo de mostrar el progreso del desarrollo del niño en su experiencia musical. Los instrumentos pentató-nicos que se utilizan en este método son liras, flautas y placas de diferentes alturas.

5.2. Proceso de enseñanza aprendizaje

Esta propuesta de enseñanza Etno- musical, plantea complementar las metodologías de enseñanza musical, con los contenidos encontrados en el saber ancestral y campesino, vistos desde la tradición oral, es así como la concepción del sonido, el ritmo y la interacción directa con la música (experimentación), se convierten en complemento de los procesos de enseñanza y aprendizaje musical.

Es importante la formación artística musical por medio de dos dimensiones: la estética y la ética, en la primera es importante incentivar la creatividad a través de la percepción, la experi-mentación y la adaptación a los medios musicales, esto se puede lograr a través del manejo de instrumentación de interpretación rítmica “percusión” e interactuando con instrumentos de ruido blanco “percusión menor”, La finalidad es encontrar en los ritmos y sonidos producidos una co-nexión energética y natural con la música.

Expresión, creación, percepción e imaginación, son cualidades artísticas que esta pro-puesta pretende complementar a partir del concepto del sonido en el saber ancestral y que no es mucha la diferencia en concepto, pero si aporta un componente en la interpretación de este como elemento natural. Es así como la interacción, interpretación, experimentación e investigación de

instrumentos musicales tradicionales del altiplano Cundiboyacense (vientos y cuerdas), complementan el aprendizaje musical.

El sonido, complementa nuestro entorno desde, las vibraciones de la realidad acústica, en los sonidos naturales, en las maneras de comunicación, esta se clasifica como un amplio grupo de ruidos, voces, sonidos y armonías, que son capaces de generar variedad de sentimientos, a partir de su lectura.

El lenguaje musical no solo puede llevar una ideología interpretativa y explotaría, es necesario la inmersión en el campo del manejo de recursos técnicos musicales, además de la capacidad de identificar y relacionar cada uno de estos elementos en el universo musical, como los lenguajes musicales, la apreciación de los mismos, y la búsqueda de la importancia de la música en la sociedad.

5.3. Estrategia de trabajo

Esta propuesta propone una estrategia de trabajo de manera lúdica y experimenta, a la vez que se prepara y forma en conceptos, y estructuras musicales tradicionales como el torbellino, la guabina costumbrista y la canta de guabina. De esta manera, contextualizar todo un ambiente musical campesino y promover la importancia de este a través de la interacción directa con la misma.

Es de vital importancia la continua integración del alumno y la música puesto que es demostrado que las artes sonoras generan en la comunidad estudiantil la capacidad de relajación y ayuda al mejor aprendizaje en las diferentes áreas educativas. De esta manera se plantea el si-

guiente recurso formativo a manera de componente temático, todo relacionado con concepto tradicional del altiplano Cundiboyacence para el complemento de esta propuesta de enseñanza Etno-musical.

5.4. Contenido temático

Para el desarrollo en el área de ejecución de la propuesta, se plantea la interacción del concepto e ideología tradicional y ancestral musical, además del complemento del estudio técnico musical. De acuerdo a lo anterior se formula los siguientes componentes:

5.4.1. Componente rítmico

- Exploración de elementos rítmicos
- Cualidades del ritmo (velocidad, dinámica, pulso, acento)
- Asociación del ritmo a elementos cotidianos (entorno y cuerpo)
- Instrumentación (percusión tradicional del torbellino)
- Juegos corporales (poliritmia)
- Desarrollo de técnicas de interpretación rítmica de acuerdo al instrumento (fricción, entrechoque, sacudimiento y choque, sacudimiento, fricción percutor-choque de mano, choque de percutores)
- Selección de repertorio y proceso de identificación y retroalimentación.

5.4.2. Componente del sonido

- Instrumentos de viento y cuerda tradicionales
- Cualidades del sonido (agógicas, dinámica y tímbricas, acento, compas)

- Elementos del sonido (altura intensidad, duración y timbre)
- Exploración melódica e identificación de los sonidos
- Juegos vocales y asociación de elementos del sonido
- Selección de repertorio y proceso de identificación y retroalimentación.

5.4.3. Complemento musical tradicional

- Instrumentos de cuerda (tiple, requinto, guitarra)
- Introducción técnica instrumental desde el nivel inicial
- Relación ritmo-armónica de los ritmos campesinos (torbellino, guabina costumbrista)
- Introducción a los ritmos campesinos Cundiboyacenses (torbellino, guabina costumbrista, cantas de guabina).
- Estructura armónica de la música campesina (tónica – subdominante – dominante)
- Estructuras musicales similares a los de la música campesina (fusiones rítmicas)
- Introducción a las cantas de guabina
- Relación melódica de las cantas de guabina
- Composición lírica de las cantas de guabina
- Contextualización musical de la guabina costumbrista
- Selección de repertorio y aplicación de conceptos
- Proceso creativo experimental

5.4.4. Componente musical

- Técnica instrumental
- Teoría musical fundamental

- Composición tradicional

La asociación y adaptación de los conocimientos musicales del torbellino, la guabina costumbrista y la canta producidos desde del indígena y campesino del altiplano Cundiboyacense y los métodos de formación en la musical, será importante en la formación del alumno, para basados en estos ritmos desarrollar la motricidad, capacidad auditiva, creatividad por medio de la imaginación, además de la sensibilización cultural y sentido de pertenencia, bajo este concepto, manejar diferentes lúdicas, todas ellas que sean apropiadas para la formación y la experiencia con la música.

6. Beneficiarios

Esta propuesta de enseñanza Etno-musical del torbellino, está dispuesta para la aplicación en cualquier tipo de contexto, y dirigido al público en general (niño, joven, adulto), pues su propósito es fortalecer las prácticas musicales.

Anexo B

Formato de entrevista a profundidad



Etnologías Musicales Campesinas Cundiboyacences

Investigador: Hector Fabian Remache Yamberla

PROPOSITO.

Desarrollar una propuesta de enseñanza Etno-musical del torbellino como representación simbólica desde seis historias de vida en el altiplano Cundiboyacense.

CONSENTIMIENTO.

La información obtenida mediante este cuestionario garantiza que no será publicada a nivel individual pues es de carácter académico y no pretende obtener lucro alguno. Por lo tanto se solicita su consentimiento para poder desarrollar la siguiente investigación a través de este instrumento de recopilación de información. ¿Está usted de acuerdo? Sí___ No___

Información personal			
Fecha de entrevista		Entrevista N.	
Nombre del entrevistado:		Profesión:	
Edad:	Correo electrónico:	Teléfono	
Lugar de origen del entrevistado:			

Historias de vida

1. ¿Cómo se inicia su acercamiento a la música campesina?
2. ¿Qué metodologías o métodos de aprendizaje musical reconoce o fueron utilizados en su formación?
3. ¿Cuál es la importancia de la música campesina en su desarrollo personal?

Representación simbólica

4. ¿Qué relación tiene la música campesina y su desarrollo en la cotidianidad?
5. ¿Qué características tienen las letras utilizadas en las composiciones musicales?
6. ¿Qué significa para usted el torbellino?

Etnología del torbellino

7. ¿Qué orígenes cree usted que tiene la música campesina?
8. ¿Cree usted que la música indígena muisca del altiplano Cundiboyacense tiene una relación con la música campesina?
9. ¿Cuál es la importancia del canto dentro de su tradición cultural?

Gracias por su colaboración.

Anexo C. Biografías de los sujetos de investigación

Sujeto 1.

Fabian Camilo Mora Rúa, nacido en el año de 1988, en el municipio de Sesquilé departamento de Cundinamarca, a la edad de 10 años inicia su acercamiento al área artística en el área musical, de la mano del maestro Víctor Hugo Cárdenas, su formación musical se desarrolló en un inicio desde la ejecución de ritmos e instrumentos del folclore latinoamericano (música andina). Su interacción con las diferentes ramas artísticas ha sido vital para su formación como músico, pintor y bailarín, además de esto se desempeña como folclorista e investigador de las danzas y músicas tradicionales del altiplano Cundiboyacense, representado en varias oportunidades al Departamento de Cundinamarca y a Colombia, en distintos festivales nacionales e internacionales. En la rama artística de la danza, fundo la compañía de danza “Los Mataos” en el cual se desempeña como maestro formador de la cultura tradicional del departamento de Cundinamarca y del folclore nacional, con sus investigaciones ha aportado en gran medida a las concepciones de la música y la danza del torbellino del altiplano Cundiboyacense. Además de esto, se desempeña como músico y es el cofundador de la agrupación musical “Chimborrio tradicional”, en el cual se propone el rescate y fortalecimiento de las música campesina y que también ha recorrido gran parte de la geografía Nacional e Internacional en festivales culturales y artísticos.

Sujeto 2.

Luis Eduardo Lache, nacido en el año de 1974, en la vereda del Espino departamento de Boyacá, es originario de las tribus indígenas denominadas “laches” habitantes el departamento de Boyacá, desde sus 15 años de edad, inicia su acercamiento a la música, de manera autodidacta. Su vida ha sido vista desde el contexto campesino, criado desde las adiciones campesinas

de la música y la agricultura. Es un compositor de trayectoria en el altiplano Cundiboyacense, actual mente cuenta con una trayectoria musical de 25 años, con dos trabajos discográficos y sus composiciones ya suman las doscientas canciones. Ha ganado numerosos reconocimientos por sus composiciones y aportes a la música campesina, en distintos festivales de música carranguera y campesina alrededor del país, actualmente es el director y cantante de la agrupación los laches de Colombia, radicados en el municipio de Madrid Cundinamarca.

Sujeto 3.

Pedronel Amado, nacido en el año de 1961, en el municipio del Chiquiza, departamento de Boyacá, de orígenes campesinos y descendiente de una familia de 16 músicos y compositores. Su padre un gran músico y lutier instrumenta, compositor y ante todo un orgulloso agricultor y exponente de su raíz campesina. Sus inicios en la música datan del año de 1975, en concursos musicales tradicionales en las veredas y pueblos del departamento de Boyacá, su carrera musical lo ha llevado a ser unos de los exponentes a nivel nacional de la música campesina, con la agrupación “los Hermanos Amado”, esta agrupación ha sido producto de un legado cultural de 3 generaciones, y hasta la actualidad sus trabajos discográficos suman las síes producciones, y en sus composiciones inéditas contiene aproximadamente las dos mil canciones. Los hermanos amado según las palabras del maestro Pedronel, fue la agrupación con la cual el maestro Jorge Veloza Ruiz inicio su carrera musical. Actualmente es folclorista de la música campesina en el departamento de Boyacá, en la búsqueda del reconocimiento de las músicas tradicionales campesina, además es el director de la agrupación musical “los Hermanos Amado”, ganadora de grandes reconocimientos musicales y premios en festivales y concursos de música campesina.

Sujeto 4.

Carlos candil, nacido en el año de 1985, en el municipio de Sesquilé Cundinamarca. Indígena de la comunidad Mhuysqa del municipio de Sesquilé, inicia su proceso musical a la edad de 10 años, haciendo parte de las bandas municipales. Integra la comunidad indígena Mhuysqa, como líder de trabajo y promueve la identidad cultural. Sus conocimientos musicales y su concepto desde el pensamiento indígena en cuanto a la música, lo ha llevado a formar parte de proyectos musicales en la búsqueda del fortalecimiento del pensamiento ancestral. Su capacidad de fomentar la identidad cultural, lo han puesto dentro del departamento como un referente indígena fuente de investigación sobre la cosmovisión y pensamiento indígena.