UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Cercanías entre la tradición y la academia. Creación de músicas campesinas para el documental "Toda la vida al campo”

Fabio Andrés Sánchez

20061098007

Universidad Distrital Francisco José De Caldas

Facultad De Artes ASAB, Bogotá D.C, Artes Musicales

Bogotá, Colombia

Año 2016

Cercanías entre la tradición y la academia. Creación de músicas campesinas para el documental "Toda la vida al campo”

Fabio Andrés Sánchez

20061098007

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para obtener el título de:

Maestro en Artes Musicales con Énfasis en Composición y Arreglos.

Tutor:

Maestro en Artes Musicales e Investigador de Músicas Populares.

Efraín Franco Arbeláez

Arte y Culturas Tradicionales Populares.

Universidad Distrital Francisco José De Caldas

Facultad De Artes ASAB, Bogotá D.C, Artes Musicales

Bogotá, Colombia

Año 2016

Agradecimientos

Todo proyecto artístico que inicia depende inevitablemente del contacto humano, y es gracias al trabajo colectivo y al intercambio, directo o indirecto, con otras personas que estos proyectos emergen. Por eso quiero agradecer el acompañamiento silencioso, paciente y expectante de mi madre, Luz Eddy Sánchez, quien siempre ha creído en mi trabajo. La Facultad de Artes ASAB no solo me permitió acercarme a músicas maravillosas antes ajenas para mí, sino que me permitió el encuentro con excelentes músicos y personas, de los cuales debo resaltar a Efraín Franco, maestro del ensamble de músicas campesinas, quien me transmitió su pasión y respeto por dichas músicas. También a Oscar Celis, Inti Gómez y Michel Manchego, quienes aceptaron mi invitación para interpretar y compartir la música fruto de este proyecto. La cualidad de interdisciplinariedad de las artes permite que tengamos acceso a experiencias novedosas y que debamos arriesgarnos a emprender procesos en los que el aprendizaje se da en curso de realización, es por ello que quiero expresar mi agradecimiento a Darlyn Guerrero, Alejandra Ríos y Fabio Medellín, por su invitación a realizar la música del documental *Toda la vida al campo*. Por su puesto agradezco a todas las personas que hicieron parte de este documental, en especial a Don Alfonso Ramírez (ya fallecido) y la Señora Trinidad Rubio, porque sus palabras, sonrisas y enseñanzas fueron la fuente de inspiración para el trabajo que realicé.

Resumen

La presente tesis hace parte de la línea de investigación *Arte y Culturas Tradicionales Populares* dado que el objeto de estudio es la música campesina carranguera, género que se buscó valorizar para favorecer su difusión. El método de investigación utilizado se basa en la investigación participativa y la devolución creativa, nociones que pertenecen al modelo praxeológico. Se buscó que el investigador realizara una inmersión en la comunidad investigada y que el fruto de su investigación (las composiciones) fuera devuelto a dicha comunidad, intentando provocar una concientización y una valorización de las prácticas sociales estudiadas. El proceso de composición estuvo estrechamente ligado a la realización del documental y el producto final se concibió desde el principio como un homenaje y una suerte de reflejo de la oralidad y la vida cotidiana de las personas entrevistadas en el documental. El estreno del documental así como los conciertos y eventos en los que fue presentado el proyecto completaron el proceso y se constituyeron en una forma de difusión de la música y la cultura campesina, y en una retribución a la comunidad de la vereda La Requilina, que está en la génesis de este proyecto. Asimismo, este proyecto es el fruto de dos saberes distintos: el contacto directo con una cultura muy rica y diversa, y los conocimientos académicos musicales previos. Este proyecto dejó las ganas y la inspiración para realizar otras experiencias futuras de este tipo pues ha sido recibido con mucho entusiasmo por el público que ha tenido hasta ahora.

Palabras clave

Arte y cultura popular en Usme, Carranga, Oralidad, Composición y arreglos, Praxeología, Devolución creativa, Investigación participante.

Abstract

This thesis is part of the line of *The folk arts and traditional cultures* research, since the object of study is the Carranguera country music, a genre that we expect to valorise and improve its dissemination. The research method used is based on the praxeological model: a participatory paradigm of research. The researcher must do an immersion in a community and the fruits of his research (compositions in this case) must be returned to that community, in order to provoke an awareness and appreciation of the studied social practices. The composition process was closely linked to the making of the documentary *Toda la vida al campo* "All life to the countryside" which was conceived from the beginning as a tribute of the orality and daily life of the people interviewed in the documentary. The *première* of the documentary, the concerts and the events in which the project was exposed, accomplished the process, because it is a way of dissemination of Carranguera country music and peasant culture. Also they were a way to return something to the community of the village La Requilina, which inhabitants are in the genesis of this project. Also, this project is the result of two different types of knowledge: direct contact with the popular culture and previous musical academic knowledge. This project has inspired us for other future experiences since it has been received with enthusiasm by the public.

Keywords

Art and popular culture in Colombian countryside, Carranga, Orality, Composition and arrangements, Praxeological model.

Tabla de contenido:

Introducción 1
Justificación 1
Objetivos 4
Objetivos específicos 4
Preguntas de investigación 5
Marco Metodológico 6
Proceso metodológico de musicalización del documental 12
1. Marco Teórico 13
1.1 La función social de las músicas tradicionales 13
1.2 Oralidad 16
1.3 La carranga 17
1.3 Devolución creativa 22
1.5 La música para documental 24
2. Contexto 28
3. Toda La Vida Al Campo 2010 -2011 31
3.1 Presentación del documental y su musicalización 31
3.2 Presentación extraída del Dossier de prensa 35
3.3 Sinopsis extraída del Dossier de prensa 36
4. Propuesta Musical 38
4.1 Soundtrack del documental 42
5. Estructura y Contenido Musical 44
5.1 Estructura del documental 44
5.2 Temas recurrentes vueltos temas de las canciones 46
5.3 Ejemplo de realización de letras 46
Ejemplos de fragmentos de las frases de las entrevistas. 47
Selección de textos agrupados por temáticas. 48
Letra de canción definitiva. 49
6. Análisis Musical 51
6.1 El campo es muy bonito 51
6. 2 Pendejaditas 53

6.3 Vengan a tomar el caldo 54
6.4 Las piedras del río 55
6.5 La tierra le quitan 56
7. Análisis Métrico 60
Toda la vida al campo 61
El campo es muy bonito 61
Pendejaditas 61
Las piedras del río 62
Vengan a tomar el caldo 62
Caldo con tierra 62
8. Análisis audiovisual 64
8.1. Análisis audiovisual del documental Toda la vida al campo 64
9. Experiencia – Vivencia del documental 68
9.1 Primeros contactos y elección del equipo de trabajo de musicalización 68
9.2 Relación con la comunidad como fuente de inspiración para las composiciones 70
9.3 Proceso de composición y arreglos (primera fase) 71
9. 4 Proceso de composición y arreglos (segunda fase) 73
9.5 Proceso de grabación y dificultades 74
9.6 Edición del documental 76
9.7 Resultados 76
9.8 Socialización del trabajo. Estreno del documental 77
Conclusiones 80
Referencias Bibliográficas 82
Anexos 85
Anexo 1 Transcripción de frases de los campesinos entrevistados recopiladas a partir de las entrevistas 85
Anexo 2. Letras resultantes 100
Toda la vida al campo 100
El campo es muy bonito 102
Pendejaditas 104
Las piedras del rio 106
Las piedras del rio 108

Vengan a tomar el caldo 111
Caldo con tierra 113
Anexo 3. Documentos oficiales del documental 114
1. Ficha técnica 114
2. Dossier de prensa 115
3. Reseña músicos 116
4. Diploma video clip La tierra le quitan 119

Introducción

"Las tradiciones no se pueden entender como la amable entrega de una posta para delegar el empeño a la generación siguiente, ni como proceso amable y siempre fluido. Las tradiciones tienen tanto de continuidad como de cambio; surgen de una lucha entre referentes del pasado leídos según las expectativas del presente" Eliecer Arenas.

El presente proyecto de composición nació de una inquietud personal por las expresiones musicales tradicionales, locales y aún vivas, y la escaza atención que se les ha puesto en la academia, más allá de su simple catalogación y transcripción a la notación musical.

Consciente de que hacía falta un trabajo de composición en el que existiera una verdadera comprensión de estas músicas populares como fenómeno inherente a la vida de sus habitantes, se aceptó la proposición de musicalizar el documental *Toda la vida al campo,* realizado por Alejandra Ríos y Darlyn Guerrero, producido por la Escuela de Medios para el Desarrollo Facultad Ciencias de la comunicación Corporación Universitaria Minuto De Dios, Uniminuto, bajo la dirección de Fabio Medellín. Dicho documental tiene lugar en la vereda La Requilina de Usme, localidad reciente de Bogotá que todavía conserva un porcentaje elevado de parte rural y una gran influencia cultural campesina. El documental pretende mostrar la invasión de la ciudad en el campo y lo que esto implica social, económica y culturalmente.

Por las características del lugar y de la población filmada en el documental, se escogió la carranga como género musical. Ya que la carranga es una expresión musical de origen campesino que ha venido tomando fuerza en las urbes, particularmente en Bogotá, se creyó que era la música perfecta para reflejar el sincretismo entre lo urbano y lo rural que se vive en la localidad de Usme. Del mismo modo, se decidió que lo más adecuado para reflejar el contexto era hacer composiciones con letras basadas en los relatos contados por los habitantes del lugar y que reflejaran de alguna manera la entonación y emoción que estas personas le imprimen a las palabras.

El proyecto se abordó desde la perspectiva de que la música tradicional es una expresión social que depende enteramente de la cotidianidad de la comunidad a la que pertenece y no se

desarrolla como una pura expresión artística independiente del contexto. Asimismo, se creyó pertinente un verdadero compromiso con el proyecto, que implicaba una inmersión en la cotidianidad de la comunidad.

El contacto con la comunidad y la participación en casi todas las fases del rodaje y edición del documental fueron tan importantes como los conocimientos musicales y la documentación sobre la música en cuestión. El bagaje musical adquirido en la ASAB y mi participación en el Ensamble de músicas campesinas de esta institución fueron cruciales para llevar a cabo de la mejor manera las composiciones musicales de este proyecto. La colaboración de los músicos que trabajaron en este proyecto también fue fundamental para la creación, los arreglos y la interpretación del grupo de composiciones.

Por último, el compromiso que mostraron los habitantes de la vereda, sus sonrisas, sus relatos, sus reacciones y retroalimentaciones, así como todas las vicisitudes que surgieron durante el proceso, motivaron aún más el interés por este proyecto y por la difusión de las músicas populares y tradicionales, cuya importancia sobrepasa los meros límites locales de la comunidad donde surgen, constituyendo así un aporte y una riqueza de la cultura colombiana en general.

El Ensamble de Músicas Campesinas de la ASAB como antecedente

Se considera al Ensamble de Músicas Campesinas de la ASAB como antecedente del presente proyecto, ya que todos los músicos implicados en él tuvieron una experiencia de formación académica y práctica con la música campesina al formar parte de este Ensamble. De igual manera se cree que es un espacio de formación que puede ser útil a proyectos futuros del mismo tipo, en los que la difusión y valorización de la música popular y tradicional se constituyan como ejes conductores, ya que la manera de abordar la música en el grupo es muy fiel a la práctica musical campesina y tradicional.

El ensamble de músicas campesinas de la ASAB es un grupo de práctica musical. Las músicas practicadas y estudiadas son carranga, torbellino y rajaleñas, principalmente. También se ejecutan otras músicas campesinas que usan o pueden usar el mismo formato instrumental, tales como: la guabina o el pasillo. El aprendizaje se da a través de la realización de montajes de oído, sin el uso de partitura. El objetivo es entender el estilo y la interpretación característica de estas músicas, para ejecutarlas tal como se pueden escuchar en las grabaciones. Posteriormente se generar nuevas modificaciones a partir de arreglos colectivos.

El ensamble existe desde el año 2008, pero lo integré desde el segundo semestre de 2009 y hasta el año 2012. El objetivo era aprender todo lo posible sobre la música carranguera, y este espacio fue el más indicado para esto. Mi experiencia dentro del ensamble incluyó la ejecución de todos los instrumentos del formato: guitarra, tiple, requinto y guacharaca, y, en un momento dado, llegué a ser voz líder en una de las canciones que montamos. El ensamble es idóneo para el aprendizaje ya que cada estudiante decide qué tanto quiere aprender y aportar al trabajo colectivo. La guía ofrecida por el maestro Efraín Franco es muy valiosa para este aprendizaje, pues él indica la forma de ejecución y ofrece todo el material de base, sin dejar de otorgar la libertad de exploración a los estudiantes integrantes. Este hecho permite un gran aporte y crecimiento de las músicas estudiadas y de los músicos que la practican.

Además de realizar montajes y arreglos, el ensamble realiza la ejecución en vivo de estas músicas. Participé en las siguientes salas de concierto: Auditorio Samuel Bedoya de la Facultad de Artes ASAB, el Auditorio de la Academia Luis A. Calvo y el Auditorio de la Procuraduría General de la Nación, y en otros espacios que son más propios de estas músicas, donde la gente

participa con el baile y la fiesta, tales como: el Tercer Convite Cuna Carranguera en Tinjacá, Los Convites de la India Infiel en Sesquilé 2010 y en los municipios de Guasca, Usme, entre otros.

Justificación

La ciudad ha visto la aparición de músicas basadas en expresiones artísticas campesinas, que, sin embargo, han perdido su carácter puramente campesino debido a la hibridación inherente a los fenómenos urbanos, que han dado como resultado el canto a otras situaciones propias de la urbe. Debido a que está naciendo una forma de hacer música campesina en la ciudad, surge la necesidad de crear espacios y repertorios donde los protagonistas vuelvan a ser los campesinos en general y sus relatos en particular, con el fin de preservar la memoria de estas manifestaciones culturales ancestrales y de hacer un homenaje al campesinado, que está al origen de ellas. Aprovechando esta circunstancia, el presente trabajo de grado busca la posibilidad de crear una serie de composiciones basadas en el referente cultural campesino, buscando en la oralidad aquello que no se encuentra en otros lenguajes, con el fin de resignificar el habla y la cotidianidad del campesinado a través de la música.

Se parte de la base que dentro del arte y la cultura populares existen historias y vivencias que contienen aportes importantes a la Cultura en general que no han sido reconocidos ni estudiados de manera rigurosa. Por ello este trabajo pretende aportar a la recuperación de nuestra memoria histórica cultural, con la construcción de conocimiento a partir del reconocimiento de saberes populares campesinos, e impulsar la creación y difusión de una música con raíces campesinas cuyo estilo y originalidad es invaluable.

Ya que las expresiones artísticas populares tienen un carácter interdisciplinario, soy consciente que el contribuir al proceso creativo de una música campesina, ayudará a desarrollar de igual manera la danza y las demás relaciones inherentes a este fenómeno.

Siguiendo este razonamiento, surge la pregunta de cuál sería la función social de esta contribución al desarrollo y difusión de la música campesina y de todas las otras actividades culturales asociadas a ella. La respuesta a este interrogante que propone este trabajo de grado no es simplemente la de rescatar un pasado perdido, sino la de forjar el reconocimiento de que el alma artística de estos pueblos constituye una riqueza inmaterial inherente a la cultura colombiana, que ha influido nuestras maneras de ver el

mundo y, por supuesto, todos aquellos fenómenos representativos de nuestra cultura e identidad en la actualidad. Es por esto que se hace necesario re-vivir estas historias, canciones y bailes que pueden decir mucho más de lo evidente cuando son comprendidas.

De esta manera en las músicas tradicionales se pueden hacer visibles las formas de vida, los valores, las filosofías y las ideologías de una comunidad. A pesar de ello, estas músicas tradicionales pocas veces son validadas como propuestas musicales completas, complejas, y dignas de ser estudiadas, comprendidas y enseñadas. Tal como lo señala Eliecer Arenas (2009) estas expresiones musicales populares "…casi constantemente tienen que defenderse de la sospecha de no ser propuestas suficientemente académicas (…) presuntamente por no encontrarse en ellas algunos de los más caros rasgos del sistema académico tradicional tales como universalismo, objetivismo, sistematización, ordenamiento jerárquico y propuesta programática equiparable con los estándares internacionales, las propuestas formativas que sitúan estas músicas como objeto de estudio parecen dudosas".

Surge entonces el problema de cómo valorar y abordar desde la lógica académica el estudio de estas prácticas musicales, pues esta lógica no es suficiente para abarcar la totalidad de esta práctica, ya que ésta no puede estudiarse únicamente desde documentos pasivos (como la partitura), sino que implica un acercamiento al tejido de relaciones humanas que viven en un contexto preciso, en el que nace la creación y la interpretación de dichas prácticas musicales. Por esta razón para el presente trabajo de investigación se escogió la modalidad de *investigación participativa*, en la que el investigador se sumerge en la comunidad investigada para evitar así el ser tomado como un extraño por parte de esta comunidad. Este tipo de investigación hace posible la comprensión profunda de estas prácticas musicales para, posteriormente, pasar a la fase de composición de un repertorio de música campesina.

Eliecer Arenas (2009) señala igualmente que: "Las tradiciones no se pueden entender como la amable entrega de una posta para delegar el empeño a la generación siguiente, ni como proceso amable y siempre fluido. Las tradiciones tienen tanto de continuidad como de cambio; surgen de una lucha entre referentes del pasado leídos según las expectativas del presente". Es por esto que enfrentarse a estos

comportamientos musicales que van mutando constantemente y conservando a la vez los rasgos identitarios de una cierta música implica, ante todo, sumergirse en el contexto donde se practican, no porque se espere obtener un resultado idéntico al logrado por los músicos tradicionales, sino para componer a partir de la experiencia social, buscando que estas nuevas composiciones sean el resultado de esta lucha de referentes a la que hace alusión Arenas. Se cree que para que esta lucha de referentes sea completa, debe implicar una retroalimentación del producto musical final llevado nuevamente al contexto original para que sea comentado y socializado. Es esto lo que en el presente trabajo de grado llamo *Devolución creativa,* y es lo que se busca con las posteriores socializaciones del documental *Toda la vida al campo*, para el cual fue compuesto este repertorio, así como la impresión de los CD para ser entregados a un público que cuenta con la presencia de algunos habitantes de la vereda La Requilina.

Objetivos

Construir conocimiento para y desde la composición musical a través de la transformación de relatos de campesinos en letras y músicas que permitan la resignificación del quehacer cotidiano, para hacer un aporte a la memoria histórico-cultural del país por medio de la música.

Objetivos específicos

- ✓ Realizar la musicalización del documental Toda la vida al campo.
- ✓ Partiendo de un proceso de investigación participante, realizar la creación de letras y músicas basadas en los relatos de los campesinos de la vereda La Requilina, de la localidad de Usme en Bogotá.
- ✓ Encontrar en estos relatos el material para hacer una creación musical académico-popular, que propicie el diálogo entre los dos saberes; de manera que la memoria social y lo cotidiano se conviertan en una posibilidad de creación, composición y ejercicio académico.
- ✓ Componer piezas musicales basadas en la oralidad, plasmando en ellas la interacción social, las expresiones verbales y gestuales propias de los relatos campesinos, para transformarlos en una experiencia artística y fuente documental.
- ✓ Re-significar lo cotidiano de la vida de estas personas por medio la creación musical, el registro sonoro y la transformación del material recogido en producto artístico.
- ✓ Siguiendo el principio de la *Devolución Creativa*, ofrecer la posibilidad de entregar un *Bien Común* a los habitantes de La Requilina , así como a la academia y al público en general, por medio de las proyecciones del documental, las impresiones de CD y la socialización del proyecto documental en diferentes espacios: salas de cine, viviendas, festivales de música, etc.

Preguntas de investigación

- ¿Cómo re-crear los relatos de las personas entrevistadas de la vereda La Requilina, de la localidad de Usme en Bogotá?
- ¿Cómo permanecer fiel estética y humanísticamente a estos relatos al transformarlos en piezas musicales?
- ¿Cómo escribir música a partir de los ambientes, atmósferas, comportamientos propios de una región geográfica, plasmados ya en los relatos de sus habitantes?
- ¿Cómo se construye conocimiento a partir de la cotidianidad y la oralidad?
- ¿Cómo se genera conocimiento a partir de la vida cotidiana?

Marco Metodológico

El diseño metodológico de esta investigación es de carácter cualitativo porque se busca alcanzar conocimiento a través de métodos no cuantitativos "La recolección de los datos consiste en obtener las perspectivas y puntos de vista de los participantes (sus emociones, experiencias, significados y otros aspectos subjetivos). También resultan de interés las interacciones entre individuos, grupos y colectividades" (Sampieri y otros 1991:8) Lo cual permite alcanzar los objetivos que asisten esta investigación.

Este proyecto constituye una sistematización, valoración y divulgación del bagaje cultural de los habitantes de la vereda La Requilina, que da como resultado un repertorio de composiciones académicas de música carranguera propias de esta comunidad.

Enfoque metodológico

En ese orden de ideas, el procedimiento que parece más adecuado para realizar un trabajo de composición a través de la interacción es el enfoque de investigación participativa:

> También llamada investigación participante. Se basa, principalmente, en la colaboración activa de la población con la que se realiza la investigación, en todas sus etapas. El conjunto del proceso–desde la definición del problema, hasta el logro de los resultados– es un trabajo en equipo entre los practicantes y la población específica. (Juliao 2011:70)

La investigación participativa también se ha definido como el mejor método se descubrir el conocimiento y el saber local, que permite además a la comunidad estudiada realizar acciones conscientes para su propio desarrollo o beneficio (Contreras 2002).

> Las metodologías participativas desde principios de la década del 60 han mostrado su viabilidad en descubrir y entender el conocimiento y el saber local (ya sea en torno a lo productivo como a lo cultural), como claves para la sustentabilidad de los proyectos de intervención, así como para fortalecer el empoderamiento de los sectores marginados social, política y económicamente, asegurando así su validación como sujetos de derechos y actores de su desarrollo. (Contreras, 2002)

Contreras señala igualmente que hay tres condiciones que debe cumplir toda investigación participativa:

a) El ser una metodología para el cambio

b) El fomentar la participación y autodeterminación da las personas que la utilizan

c) ser la expresión de la relación dialéctica entre conocimiento y acción.

Según el mismo autor, estas tres condiciones garantizarían la apropiación y la alteración de la realidad por parte de los agentes implicados (tanto el investigador como el grupo investigado).

Modelo Praxeológico

La investigación participativa se fundamenta en el modelo praxeológico, que está basado en el reconocimiento de los seres humanos como sujetos actantes, quienes actúan, y ejerce un poder sobre esas acciones. Estas acciones tienen una incidencia en la realidad socio-política constituyendo un puente entre el pasado y el futuro que puede tener una *eficacia liberadora*. A continuación son citadas dos definiciones de praxeología:

> La praxeología se entiende como un discurso (logos) construido después de una seria reflexión, sobre una práctica particular y significante (praxis); como un procedimiento de objetivación de la acción, como una teoría de la acción. ( ) La praxeología es un proceso investigativo construido, de autonomización y de

> conscientización del actuar (en todos los niveles de interacción social) en su historia, en sus prácticas cotidianas, en sus procesos de cambio y en sus consecuencias" (Vargas 2011:27)

El modelo metodológico que se maneja es la Praxeología, que "constituye una reflexión crítica sobre nuestro quehacer y la experiencia. Por ello, incentivamos el ejercicio de la práctica (social y profesional), como validación de la teoría (Vargas 2011:15), es decir que, es un trabajo investigativo basado en la acción y en prácticas concretas.

La praxeología se compone del acercamiento al fenómeno analizado y la teorización respecto a él, su objetivo es la comprensión para:

> "La acción transformadora o la acción transformadora para la comprensión: ella genera un método de aproximación a la realidad que no pretende sólo observar para medir o valorar desde el investigador, sino para transformarlo y, desde su propia transformación, transformar sus prácticas y los contextos en los que interviene." (Juliao, 2011, P.16)

En este sentido el trabajo se realiza en cuatro etapas que correspondan a los momentos del modelo praxeológico: ver, juzgar, actuar y devolución creativa (educacionvirtualuniminuto 2017), no se presentan de manera cronológica porque todos los momentos interactúan entre sí sin hacer una distinción entre Vivencia- Experiencia.

Para Juliao (2001) Ver es una etapa de recolección, análisis y síntesis sobre la práctica y la información; Juzgar es examinar problemáticas y teorizarlas para comprender la práctica; Actuar es una etapa donde el investigador construye una práctica a partir de las construcciones que realizó previamente con la información, se produce en la praxis misma; La Devolución Creativa surge con las posibilidades de aporte según lo aprendido, intervenir en la práctica misma de la acción.

Las etapas de correspondencia diseñadas para el desarrollo metodológico de este trabajo son: inmersión, planeación, ejecución y devolución creativa.

Inmersión: aprovechando el rodaje del documental se realiza un acercamiento a la comunidad. Se convive con ella en momentos cruciales como el trabajo con la tierra, las reuniones colectivas, las viviendas. Se registran palabras, relatos, imágenes que serán la materia prima de las composiciones.

- ✓ Planeación: se realizan transcripciones de los relatos que se clasificarán por temas, se seleccionan los más aptos para ser transformados en canción, así como de los más valiosos, teniendo en cuenta la realidad que ha sido observada en la primera etapa. Por otra parte, se hace una revisión de información sobre la música carranguera. Así mismo, se contacta a los músicos y a un asesor.
- ✓ Ejecución: la implementación implica un proceso largo de ensayo y error que comienza con la selección de relatos que serán versificados y musicalizados. Posteriormente se añadirán otras composiciones producto de la colaboración entre todos los músicos implicados. Habrá varios momentos de ensayo y grabación. Una vez constituido el corpus de canciones, se optará por crear versiones simplificadas (pistas) aptas para ser editadas en el documental. Igualmente, se realizará un video clip.
- ✓ Devolución creativa: esta etapa es continua, se realiza a lo largo de todo el desarrollo del proyecto y le retroalimenta. Durante todo el proceso se participa en socializaciones “toques”, festivales o conciertos en los que la comunidad con la que se trabajó está invitada a participar, o ella misma es la anfitriona. Esta retroalimentación permite ajustar las composiciones, conduciendo a una evolución musical de ellas y de su interpretación a partir de la improvisación musical y la emoción inherente a estos conciertos. Adicionalmente se realizó una proyección del documental y del videoclip con una explicación del trabajo realizado. También el proceso de transcripción puede incluirse en esta etapa, puesto que, si bien hay material que no se pudo tener en cuenta para este grupo

de composiciones, podrá tenerse en cuenta para trabajos futuros con la comunidad.

Técnica de investigación

La técnica más pertinente para recolectar la información es la *observación participante*, que "Consiste, en esencia, en la observación del contexto desde la participación del propio investigador o investigadora no encubierta y no estructurada." (Iñiguez 2008:1), el investigador no se concibe como un agente externo, porque establece relaciones de cercanía con la colectividad, comparte un contexto con los investigados para conocer directamente su realidad, por lo cual se requiere que exista aceptación dentro del grupo.

Según Iñiguez (2008), la observación participante se realiza en los siguientes momentos:

"- La entrada en el campo y la negociación del propio rol del/a observador/a

- El establecimiento de relaciones en el contexto que se observa

- La identificación de informantes claves

- Las estrategias de obtención de información y ampliación de conocimiento

- El aprendizaje del lenguaje usado en el contexto que se observa" (Iñiguez 2008:1)

Estos pasos para la observación permiten comprender y asimilar las expresiones artísticas con las que se trabaja, de esta manera realizar un repertorio de composiciones que, aunque hechas desde la academia, mantengan un sabor y un color local con el cual los miembros de la comunidad puedan sentirse identificados.

Instrumentos de Investigación

La recolección de información hace parte de la etapa diseñada de inmersión o fase de Ver "la cual debe comprender sus elementos, su racionalidad, su desarrollo en el tiempo y su eficacia en función de los objetivos" (Juliao 2011:35), para ello es indispensable valerse de instrumentos investigativos para el desarrollo de esta labor.

Para recolectar la información no se utiliza un esquema de observación tradicional etnográfico como bitácora o diario de campo, el principal instrumento de acercamiento es el rodaje del documental "Toda la vida al campo" que permite recolectar información, gestos, modos de acentuación y el vocabulario de los habitantes de La Requilina para culminar la fase de inmersión

El equipo de documental utiliza la entrevista no estructurada como otro instrumento de investigación, usada para que "los participantes expresen dela mejor manera sus experiencias y sin ser influidos por la perspectiva del investigador o por los resultados de otros estudios; asimismo, señala que las categorías de respuesta las generan los mismos entrevistados" (Sampieri y otros 1991:596), lo cual permite el flujo de espontaneidad en la comunidad, haciendo que surjan de este modo expresiones, gestualidades y ambientes.

El uso de tal instrumento se evidencia en el siguiente fragmento:

Don Valentín era el testimonio vivo de la mezcla entre el lenguaje campesino con el lenguaje citadino. Veíamos con emoción y sorpresa a Don Valentín en su hacer campesino, este sentir nos mostró que era el momento para registrar lo que nuestros ojos luego ya no podrían recordar. (Guerrero 2011:22)

La entrevista abierta logra evidenciar la información observada que lanza un panorama del contexto, del lenguaje y los usos del lenguaje, la afiliación de estos con la forma de vivir y habitar, para posteriormente crear las piezas musicales propuestas.

Proceso metodológico de musicalización del documental

Las estas etapas de inmersión, planeación, ejecución y devolución creativa, descritas previamente en el modelo de investigación praxeológica, se materializan en el proceso de musicalización del documental "*Toda la Vida al Campo"* de Darlyn Guerrero y Alejandra Ríos.

Este documental se convierte en una experiencia de composición musical muy interesante, porque en ella se unen dos saberes muy distintos: los relatos de las personas entrevistadas y la experiencia de músicos de academia con la música campesina.

Paso seguido a la inmersión en la comunidad de trabajo y registro de la información a través de la observación participante, hay una transcripción de los relatos (Ver Anexo 1), consecutivamente existe una fase de clasificación de estos en temas tales como: Relaciones, Costumbres, Infancia (juegos, actividades, trabajo), Un día cotidiano de su pasado, Jornadas de Trabajo y actividades después del trabajo, Cómo se enamoraban, Vestuario - ropa, Celebraciones como fiestas Muerte, Cosecha- sacanza - recogida de sembrado, entre otras que surgen al contacto con la población.

Inicia posteriormente el proceso de modificación de textos, versificándolos cuando es necesario, cambiando palabras u oraciones completas, con el fin de volverlos poesía y canción. (Ver Anexo 2) Una vez las letras han sido modificadas, empieza el proceso de creación musical, que surge a partir de la interpretación de la experiencia entera, que incluye el proceso de acercamiento con los entrevistados y sus hogares, el aprendizaje y la práctica de la música campesina y el conocimiento musical previo adquirido dentro y fuera de la academia.

1. Marco Teórico

En este capítulo se hará una explicación detallada de los conceptos y categorías que sustentan teóricamente la investigación y permiten su desarrollo. Se delimita la concepción música tradicional que abarca la oralidad y el género carranga, se abarca la existencia de la música en el contexto audiovisual, se aclaran aspectos clave de la devolución creativa que son parte fundamental para los resultados investigativos.

1.1 La función social de las músicas tradicionales

Eliecer Arenas (s.f.) ha estudiado la función que las músicas tradicionales cumplen en el seno de una comunidad. Al respecto dice: *"*Las comunidades (…) han hallado en las músicas tradicionales, nuevas maneras de hacer visibles sus formas de vida, valores y necesidades estéticas, económicas y políticas*"*. Este mismo punto de vista de la música tradicional como algo que incide directamente en las comunidades es apoyado por María Eugenia Londoño, quien afirma que la: "música popular tradicional tiene funciones concretas en cada cultura: va asociándose a roles, usos y costumbres directas y revela toda una concepción particular del mundo según cada región o grupo social". (Londoño, s.f.)

Estos dos autores hacen énfasis en las músicas tradicionales como expresiones vivas de un pueblo en las que la concepción del mundo, los valores y las necesidades de este se ponen en evidencia. Es decir que la función concreta de estas músicas consiste en que ellas son un medio privilegiado de expresión que se vuelve indispensable en la vida cotidiana de las personas que pertenecen a una comunidad.

Pero ¿de qué manera estas músicas ejercen esta función? Estas músicas circulan en diversos espacios y tradiciones como: los encuentros familiares, las fiestas, las celebraciones, los días especiales, los concursos, los bazares y los diferentes tipos de encuentros colectivos --como por ejemplo el final de una jornada de trabajo-- en donde se crean , se desarrollan y se ratifican siendo una expresión fundamental de cotidianidad

y de las necesidades colectivas. A diferencia de otras músicas que se constituyen como una forma de rechazo a la tradición y a la cotidianidad, como es el caso de algunas músicas contemporáneas. En su libro *Música popular*, María Eugenia Londoño alude a esta diferencia entre aquellas músicas cuya función social es inmediata pues incide en la vida cotidiana y otras músicas que reclaman una independencia de la vida diaria:

> En nuestro medio hay músicas que se reivindican, se justifican y se asientan en sus usos sociales cotidianos, en su articulación con las necesidades vitales de las comunidades, mientras otras se precian de su falta de anclaje, de su presunta desconexión con la vida de todos los días. Hay músicas que se manipulan, con las que se puede jugar, que sirven para acompañar la vida real. Son músicas de uso, cuyo disfrute pasa por el cuerpo, por el movimiento, por el sudor y el contacto. Las músicas populares tradicionales pertenecen a esta categoría, son músicas de goce colectivo, de encuentro, sirven de cemento de las relaciones sociales. (Londoño, s.f.)

María Eugenia Londoño también alude aquí a que la música tradicional rural no sólo se constituye como un medio de expresión. De hecho, ella hace parte de la realidad, del *cuerpo danzante* del campesino, que mientras trabaja se mueve al ritmo de la música que él mismo va cantando. De esta manera el trabajo y la música tienen una relación recíproca en la que los dos se construyen y transforman mutuamente.

Sin embargo la música revela su máximo potencial de transformación estética en las representaciones y rituales sociales. En estos encuentros se abre la oportunidad de creación y de evolución estética por medio de la interpretación. En palabras de Eliecer Arenas:

> La música nace situada y se sitúa gracias a la práctica de sujetos inscritos en matrices comunitarias. La música viaja con las personas, se esconde en la memoria de los cuerpos, se revela en los rituales sociales y se contagia. Al recrearse en cada representación, se desprende de su matriz inicial y adquiere nuevas propiedades estéticas, nuevas sonoridades, nuevos sentidos y usos. (Eliecer Arenas, s.f.).

En este tipo de encuentros sociales, hasta los errores constituyen un potencial de creación, de transformación de la tradición y de evolución estética. A menudo se suele olvidar que el verdadero sentido de la música se encuentra en su interpretación, no solo porque esta última es la condición de la evolución artística y la creación, sino porque la música que no es interpretada sencillamente no existe:

> La música hay que hacerla para que suene. Hay quienes parecen olvidar un hecho elemental: las partituras, ¡ay, no suenan! Y tampoco sueñan. Pero los alquimistas de los sonidos, los músicos, en sus prácticas reales suenan y al hacerlo sueñan, reinventan el mundo, abren nuevos horizontes, nos convocan a nuevos misterios. (Londoño, s.f.)

Del mismo modo, no puede decirse que ninguna música ni ninguna forma artística estén desligadas completamente de la realidad y de la tradición. El querer negar o apartarse de la realidad es una postura estética e ideológica que busca luchar contra las tradiciones, pero que, sin saberlo, continúa ligada a la tradición y a la realidad, ya que sin esta condición su recepción y difusión futuras serían imposibles:

Solemos denominar tradición a todo aquello que es anterior, que ha servido de fuente y de punto de partida de creaciones artísticas posteriores. Vanguardia es un término más moderno que asociamos a todo lo nuevo, descubridor y renovador (…) Pero pensar esto es demasiado inocente, pues en toda revolución [artística] siempre hay restos de la tradición anterior. (Puij, s.f.)

De esta manera podemos decir que la música tradicional ejerce una función involuntaria dentro de la comunidad a la que pertenece: la de estar ligada a la tradición y a la cultura de un pueblo, y, en consecuencia, cumplir un papel en la realidad política y económica de éste. Sin olvidar, que la música tradicional también cumple a cabalidad con la función y requisito fundamental de todo arte: la de producir un placer estético.

1.2 Oralidad

En su ensayo *La función social de la poesía* el poeta T. S. Eliot hace referencia al carácter individual y colectivo del habla, señalando que esta expresa los sentimientos y emociones comunes a todos aquellos que pertenecen a una cierta cultura o comunidad:

> Donde mejor se expresan la emoción y el sentimiento, pues, es en la lengua común del pueblo (…) la estructura, el ritmo, el sonido, los modismos de una lengua expresan la personalidad del pueblo que la habla. (Eliot 1992)

En la música, al igual que en la palabra, encontramos un mismo fenómeno relacionado con la escritura. Según Walter Ong "Cientos de lenguas en uso activo no se escriben nunca: nadie ha ideado una manera efectiva de hacerlo. La condición oral básica del lenguaje es permanente" de igual manera en el mundo existe un número grande de músicas y tan solo una pequeña parte de esta se encuentra escrita.

La inmersión en la academia, en algunos casos conlleva el hecho de cegarse un poco por el deseo de crear cosas nuevas desconociendo que todo arte y todo saber se desprende de la asimilación de la tradición "*Al almacenar el saber fuera de la mente, la escritura y aún más la impresión degradan las figuras de sabiduría de los ancianos, repetidores del pasado, en provecho de los descubridores más jóvenes de algo nuevo*." Ong. Esto nos ha llevado a ignorar y hasta descalificar el saber oral.

Sin embargo, al querer estudiar esta oralidad desde la academia, la forma más sencilla conocida hasta ahora para sistematizar y estudiar el saber oral es el pasar por la escritura. Es por esto que ya muchos se han hecho la pregunta de ¿cómo traspasar lo oral a la escritura? El problema no solo se refiere a transcribir los sonidos de la lengua, sino a encontrar una manera de representar toda digresión o expresión caótica que escapa a la sistematización, pero que está llena de significado:

> Las lenguas escritas han acumulado siglos de lógica formal en su modo de expresión. Han establecido reglas y principios clasificatorios rígidos, que señalan lo que está bien escrito y lo que no lo está. Las lenguas ágrafas en cambio parten de principios generalmente diferentes, conjunción de proposiciones superpuestas

> que se van hilvanando de modo reiterativo y que en su sonoridad van comunicando el mensaje deseado. No pocas veces dan vueltas y revueltas, con imágenes provenientes del diario vivir y poco a poco van permitiendo la comprensión del fenómeno descrito. (Bengoa Cabello, 2005)

Al plantearse la idea de hacer música partiendo de la oralidad de una comunidad, se debe tener en cuenta un aspecto clave: el contexto. De manera que el compositor no parte de ceros su creación, sino que está delimitado por ese contexto; "*La música no es una actividad desanclada. Nace en contextos y se despliega en contextos. Es histórica, por tanto hija y producto de procesos sociales más amplios. Al ser fruto de su época, tiene en su rostro las marcas de lo posible y lo pensable en un momento determinado de la historia*" (Fubini, 1995)

En el presente trabajo el contexto se enmarca en una localidad rural, al menos en un 70%, que hace parte de la ciudad más grande del país. Tiene, por ello, muchas particularidades propias de la vida en el campo con situaciones típicamente urbanas. La música carranguera o carranga es la música que representa más acertadamente a esta comunidad.

1.3 La carranga

Configuradas de formas diversas, las músicas tradicionales son entendidas como productos sonoros pertenecientes a un gran campo de música popular que contienen manifestaciones de contextos rurales y urbanos y modos de expresión que transitan entre lo tradicional y lo contemporáneo. Es necesario tener presente que estas músicas comparten los espacios de circulación y consumo con músicas de fuerte arraigo en zonas rurales, municipios y ciudades, como son las músicas vallenatas actuales y las músicas norteña y ranchera (Franco 2008:9).

En referencia a la etimología propia de la palabra, se puede mencionar que el término *carranga* es un regionalismo para nombrar a un animal muerto por enfermedad, accidente, vejez o muerte natural y no por sacrificio. Dicho animal se vendía, a pesar de

las condiciones de higiene, para hacer embutidos en los muchos sitios de compra de *carranga* que existían en la región cundiboyacense.

El desarrollo cultural y musical de la llamada *carranga* o *carranguera* —fenómeno de base campesina que se hace visible en la década de los 80 a través del aporte de Jorge Velosa y los *Carrangueros de Ráquira*— tiene como importante antecedente al merengue andino. Esta música se configuró a partir de las resonancias con el merengue vallenato de cuerdas, difundido por las nacientes radios locales en el centro del país, y gracias a los intercambios e influencias generados por el comercio y movilización a través del río Magdalena; allí se destacan las versiones aún vigentes de intérpretes y creadores como Guillermo Buitrago y Julio Bovea.

La Carranga se desarrolla a partir de distintas músicas campesinas del Eje Andino Centro Oriental, como lo son el merengue andino, la rumba criolla, el torbellino, la guabina, el bambuco e incluso el joropo. Esta expresión campesina se ha difundido mucho últimamente gracias a festivales, fiestas, la radio, grabaciones, entre otros. Lo *carranguero* entonces se convierte en un vivir, sentir, soñar, cantar y expresar el amor a lo cotidiano del campesino, que se constituye en sí mismo como un compromiso con el arte popular, pues permite re-crear la cotidianidad y revalorar el diario vivir, y que a su vez constituye finalmente la construcción de la cultura.

En cuanto a las zonas de interfluencia de la música carranguera, encontramos las siguientes:

• Departamento de Boyacá y Cundinamarca. Desde la provincia de Occidente, se presenta un corredor para estas y otras músicas compuesto por Chiquinquirá – Ubaté - Zipaquirá hacia el centro del país y Chiquinquirá - Puente Nacional - Provincia de Vélez hacia el Nor-Oriente.

• En Boyacá, este fenómeno hace presencia también y en las provincias de Ricaurte y Centro.

• Por otra parte, es posible evidenciar en la Provincia Comunera —ubicada al sur de Santander— un arraigo importante de la carranga. Allí se presenta un caso especial por el desarrollo instrumental de alto nivel en el requinto que ha aportado la tradición de músicas de torbellino y que se ha transferido a la ejecución de estas músicas que, como se ha dicho, han logrado una mayor difusión que las expresiones de base campesina. Los antiguos requintistas de torbellino ahora lo son también de carranga y consiguen un excelente nivel de ejecución en el rol melódico. El repertorio de Velosa con sus excelentes requintistas (Javier Moreno, Delio Torres y Jorge González) se ha convertido en paradigma de ejecución y estilo para los requintistas populares. La guitarra ha encontrado en el bordoneo de la música carranguera un rol significativo y de mayor exigencia técnico-expresiva, y ha logrado construir una sonoridad inédita que identifica y caracteriza una manera de sonar propia.

• La música carranguera ha extendido paulatinamente su circulación a las provincias y subregiones andinas de los departamentos del Eje ya que ha logrado presencia y arraigo en otros departamentos del país como Antioquia, Tolima y el Cauca. (pag 12, 13 cartilla viva quien toca)

En términos referentes a los parámetros musicales, podemos encontrar que hay una identidad en la Carranga que está compuesta por:

La instrumentación.

Tiple en Bb, requinto de tiple Bb, guitarra y guacharaca. Se rescata el uso del tiple requinto que estaba en el olvido por los intérpretes de otras músicas campesinas. Su rol es melódico y, mientras hay voz, su función es acompañante ritmo-armónica. La afinación tradicional por la construcción de los instrumentos es en Bb, concediéndole al tiple acompañante un registro rico en sonoridades graves que ha desaparecido en las prácticas urbanas por su construcción con un diapasón más corto que permite su

afinación en C y da como resultante una sonoridad arrequintada. (pag 10) La guitarra hace el papel del bajo marcante y el tiple de acompañamiento rítmico – armónico. La guacharaca es el sostén rítmico y tímbrico del ensamble.

Sonoridad e interpretación.

Sumada a la tímbrica producida por la instrumentación, la tímbrica vocal se caracteriza por un cierto parecido con las voces guabineras del Santander. Se presenta siempre una voz líder y un coro a cargo de los demás intérpretes del grupo.

Existen a su vez distintos ritmos carrangueros, entre los cuales se pueden encontrar:

Merengue carranguero. descendiente directo del merengue campesino y merengue vallenato, pero con inevitables influencias del pasillo, del bambuco y hasta de la música llanera. Su ejecución se puede dividir en dos de acuerdo a su régimen acentual (tético o anacrúsico), que se conocen en el medio carranguero coloquialmente como merengue joropiado (el tético) o merengue carranguero (el anacrúsico).

Merengue carranguero: es el merengue anacrúsico; presenta un estilo de ejecución de polimetría de 6/8 y 3/4. La guitarra ejecuta el bajo con acento en el segundo y el tercer tiempo. El tiple también acentúa el segundo y tercer tiempo. La Guacharaca mantiene su ejecución a 6/8.

Merengue Joropiado: Es el merengue tético, en el que la acentuación va en el primer y el tercer tiempo. Es similar a algunos estilos de pasillo de otras regiones o a la típica marcación del bajo en el corrido del joropo.

Los músicos carrangueros ponen a sus merengues denominaciones según la línea melódica o su acompañamiento generando subgéneros como: merengue jalao, merengue corrido, etc. Si tiene alguna semejanza con otros géneros, adopta el nombre de estos; ejemplos: merengue apasillado, merengue bambuquiado, etc.

La Rumba carranguera tiene una marcación a 2/4, aunque pudo haber sucedido que, por efectos de transmisión oral, la Rumba criolla terminó confundiéndose con la ejecución de la rumba presente en la región andina, y de este suceso se pudo haber inspirado la Rumba carranguera. Sin embargo, no se puede descartar que tal vez los campesinos, en la época en que surge la Carranga, hayan ejecutado las melodías de las Rumbas criollas a 2/4 y con un acompañamiento parecido al que actualmente se le da a la Rumba carranguera.

Respecto a la morfología musical de los géneros que hacen parte del sistema de la música carranguera, podemos afirmar globalmente que se ejecuta el merengue en cualquiera de sus dos regímenes acentuales (tético y anacrúsico) y destacar la condición binaria de la rumba carranguera. Es pertinente anotar también que en el ámbito de la música carranguera se ha generado una nomenclatura espontánea de los ritmos cultivados, de acuerdo a la cercanía o influencia de otras músicas tradicionales, populares o comerciales

Géneros: Merengue, merengue joropeado, rumba, torbellino. Especies de los anteriores

Base ritmo-percusiva: guacharaca

Base ritmo-armónica: tiple en Bb, Guitarra

Desempeño melódico: requinto, riolina.

Desempeño vocal: voz solista, coro

Desempeño improvisatorio: eventualmente guacharaca y “bajeo” de la guitarra

Música – texto: formas octosílabas, hexasíbalas, endecasílabas.

Danza: los géneros de este formato son danzados

Foto tomada durante reconstrucciones del pasado en el documental “Toda la vida al campo” (Gómez y Guzmán,Usme, 2010)

1.3 Devolución creativa

Como se ha desarrollado en la metodología de esta investigación, la praxeología tiene cuatro momentos: ver (¿qué sucede?), juzgar (¿qué puede hacerse?), actuar (¿qué hacemos en concreto?) y devolución creativa (¿qué se aprendió de lo que se hizo?). Dentro de estos cuatro momentos vale la pena ampliar teóricamente sobre la Devolución Creativa, no solo como etapa de investigación, sino como un concepto de gran importancia porque aporta al cumplimiento de los objetivos y estará presente en todo el proceso de creación musical que conforma los resultados de este proyecto.

La Devolución Creativa pretende generar acciones futuras, a mediano y corto plazo, a partir de una reflexión sobre lo posible y lo probable. Juliao (2001) presenta la función de este concepto:

> Ella pretende un actuar y nuevas vías de acción, un cambio y no una simple descripción de lo que va a pasar; en otras palabras, comprende una dimensión evaluativa desde otro futuro posible. La prospectiva pretende, igualmente,

> desplegar las posibilidades de la intervención previsible a mediano y largo plazo; retornar al corazón de la práctica, a su memoria y su promesa. (Juliao 2001:43)

Dicho retorno es parte de la responsabilidad ética del investigador que abandona la división entre sujeto-objeto clásico del estudio etnográfico y asume a las comunidades como sujetos activos que tienen un saber propio y facultan la construcción de conocimiento de manera cooperativa con el investigador.

A demás de ello existe la posibilidad de retribución a través del accionar y un retorno al momento práctico que transforman un espacio cultural a través del análisis teórico y el trabajo académico.

El autor describe la Devolución Creativa como un acto mayéutico "que le permita objetivar dicha experiencia, formalizarla y entrar en el orden del discurso (así se corra el riesgo de deformar la experiencia): es una recuperación de la praxis por el logos" (Juliao, 2001, p. 43), dicha formalización requiere de un proceso cognitivo para obtener productos teórico-prácticos, que en esta investigación se ejecuta mediante el proceso de transcripción del testimonio visual y memorístico para ser transformado en composición musical.

La devolución creativa es parte fundamental de esta investigación, se evidencia en la creación de letras y en la musicalización de ellas, lo cual integra procesos de análisis, síntesis e interpretación "tiene en cuenta: la intervención, la práctica, la historia de sus agentes para vislumbrar la transcendencia de la acción enfocada a un proyecto de acción-creación que sobrepasa la finalización de la obra, para encauzarla en procesos colectivos culturales de comunicación" (Guerrero 2014:8).

Dichos procesos culturales comunicativos se establecen no solo a través de piezas musicales, sino también desde el retorno a la comunidad y la presentación a ella de los productos surgidos desde la experiencia investigativa que conjugó el aprendizaje y la práctica de la música campesina y el conocimiento musical previo adquirido dentro y fuera de la academia

1.5 La música para documental

La música forma parte fundamental del cine y la televisión. De hecho, la música ha acompañado el cine desde sus orígenes; las películas mudas eran acompañadas por un piano o por otros formatos en vivo con el fin de crear un ambiente para las imágenes. El posterior desarrollo de las técnicas cinematográficas y sonoras permitió un enriquecimiento de la música para cine, pues el director pudo desde entonces trabajar y mezclar la música dándole diferentes funciones, incluso para contradecir aquellas sensaciones que las imágenes creaban por sí solas. De esta manera, la música se convirtió en un elemento casi obligatorio en las películas, ya que tiene la capacidad de sugerir sensaciones y emociones al espectador que las imágenes no despiertan por sí solas.

En los comienzos del cine sonoro, era recurrente el llamado efecto mickey-mousing (Chinon 1993:98), en el cual la música describía las imágenes (como golpes y caidas) o seguía las trayectorias de los personajes a través de movimientos ascendentes y descendentes o puntuaciones instrumentales. Este procedimiento era muy utilizado en el comienzo del cine sonoro y en algunos casos llegaba a ser exagerado y caricaturesco.

En la actualidad, este procedimiento ha caído en desuso y, más que la descripción de acciones concretas (como un parpadeo o una mueca de un actor), la música para cine pretende recrear ambientes o sensaciones generales en una escena dada. Es así como el compositor de música cinematográfica debe conocer a fondo la estética visual que el director propone, para poder ser coherente con dicha estética y con las imágenes. Es por esto que debe existir un diálogo y una retroalimentación permanente entre el compositor y el director. Sin embargo, aunque la música cinematográfica esté sujeta a la imagen, tiene un valor intrínseco, es decir, es valiosa por sí misma.

Michel Chinon en su libro La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido (1993) introduce las nociones de armonía y contrapunto audiovisual). Estas nociones sirven para explicar cómo la música y la imagen funcionan en el cine como líneas paralelas enlazadas armónicamente.

> "Un supuesto contrapunto audiovisual, ejercido en condiciones muy diferentes del contrapunto musical (puesto que este último funciona con el mismo material

> de notas, mientras que el sonido y la imagen pertenecen a categorías sensoriales diferentes), implicaría pues, si la comparación tiene sentido, que pudiera constituirse en el cine una «voz sonora», horizontalmente percibida como coordinada con la cadena visual, pero individualizada y diseñada por sí misma." (p. 35)

El concepto de contrapunto audiovisual pone en evidencia el principio del video clip en el que no hay una relación precisa entre imágenes y sonidos, excepto en algunos lugares específicos que constituyen, según este autor, el armazón armónico. Aun cuando en el video clip hay una relativa libertad, la música y la imagen nunca son completamente independientes. En el video clip, se realiza un proceso de alguna manera inverso al cine, pues se añaden imágenes a una música preexistente. La imagen no sigue el tiempo lineal, sino que se vuelve una alternancia de unos cuantos motivos visuales que se repiten. A diferencia del cine mudo, en el que la linealidad de la música está ligada a la linealidad de la ficción, en el videoclip la imagen está desligada a esta linealidad musical.

Por otro lado, Michel Chinon propone la noción de música de foso para explicar la música comúnmente denominada música de fondo. Esta música no hace parte de la escena, no es percibida por los personajes, es atemporal y no se sitúa en un espacio determinado. Asimismo permite a los personajes franquear distancias o periodos de tiempo largos. Lo que distingue la música de foso de las otras músicas y sonidos que oímos en el cine es que ella no influye ni interviene en el universo ficcional de la película.

> "[Puede] bascular instantáneamente del foso a la pantalla, sin replantear por ello la realidad diegética o llenarla de irrealidad, como haría una voz en off que interviniese en la acción. Ningún otro elemento sonoro de la película puede disputarle este privilegio. Fuera de tiempo y fuera de espacio, la música comunica con todos los tiempos y todos los espacios de la película, pero los deja existir separada y distintamente". (Chinon 1993:69)

Proceso de realización de la música para documental.

La primera pregunta que puede plantearse con respecto a la composición de música para documental es si esta música se basta a sí misma, es decir, si esta música puede aislarse del documental que la acompaña y escucharse independientemente sin perder su valor. En general, la música audiovisual está estrechamente ligada y coordinada con la cadena visual, pero, a pesar de ello, posee un valor intrínseco, pues ha sido diseñada e individualizada por el compositor. La segunda pregunta que puede plantearse con respecto a la composición de música para documental es ¿qué etapas preceden la composición? Hay dos momentos cruciales que preceden la composición de la música de un documental: primero, el momento en el que se decide el género o géneros musicales y los formatos instrumentales que serán empleados; segundo, el spotting. Durante el spotting se identifican los puntos donde habrá música y se decide su duración. Aparte de esto, el director y el compositor deben prever la contratación de músicos, de estudio de grabación, la producción, la masterización y la sincronización, así como los momentos de ensayos y de grabación, para lo cual se hace necesario establecer un presupuesto.

Para poder tomar todas estas decisiones, el director y el compositor deben tener en cuenta el efecto afectivo, emocional, físico y estético que la música producirá en el público. Estos efectos pueden lograrse a través de diferentes aspectos, como la tímbrica, la textura y la vibración de los sonidos. También se pueden lograr teniendo en cuenta la causalidad del sonido, es decir la familiaridad que tiene el público con un determinado sonido.

Debido a que en el documental es una narración realista, la música de documental no está destinada a describir o apoyar acciones puntuales ni a seguir el tiempo lineal de un universo ficcional. Ya que lo importante en el documental son las palabras y los indicios de realidad, la música para documental tiene como objetivo el acompañar ciertos momentos o escenas a los que quiere dárseles una trascendencia particular. Es así como esta música provoca los fenómenos de valor añadido y síncresis igualmente descritos por Chinon. El valor añadido puede ser empático (cuando la música

expresa la misma emoción que la escena) o anempático, cuando la música refuta o muestra una indiferencia marcada ante la situación. La síncresis puede definirse como la sincronía y síntesis entre el sonido/música y la imagen. Un momento en el cual el ojo y el oído perciben lo mismo. También pueden existir, según Chinon, correspondencias a lo Rimbaud (A negro, E blanco, I rojo), es decir, poner auditivo en la imagen o visual en el sonido, por ejemplo, luces que parpadean musicalmente. Este concepto tiene como presupuesto el poner la música y la imagen en un mismo plano volviéndolas así comparables.

Todos los conceptos descritos en el presente apartado servirán para un breve análisis audiovisual del documental Toda la vida al campo que puede encontrarse más adelante en el presente documento, en el capítulo octavo.

2. Contexto

Las expresiones artísticas populares de Usme tienen muchas particularidades muy valiosas, por lo cual, para trabajar con este material, se debe prestar especial atención a la cotidianidad y a las tradiciones de esta población con la que se trabaja. Para el campesino las jornadas de trabajo son largas, rodeadas de tierra, barro, aire puro, plantas, animales, sonidos de la naturaleza, ríos. Todo esto le hace compañía al campesino, se comunica con él y lo modifica profundamente. Es por eso que mientras trabaja va cantando, imitando al pájaro, contando cuentos con sus compañeros de azadón, conversando con *la tierrita mientras la va echando*, conversando con la siembra mientras la recoge. Es entonces cuando vemos que su quehacer artístico es intrínseco a su labor cotidiana, al trabajo; mientras habla va cantando, su vida es menos acelerada que la vida urbana; para él el hacer música no es una actividad independiente del quehacer diario, a saber: ordeñar, sembrar realizar las tareas cotidianas familiares o simplemente vivir.

Con el fin de valorizar el quehacer artístico popular, se debe partir de la comprensión de la vida cotidiana de esta comunidad, en la cual los límites entre trabajo y esparcimiento son difusos y en la que el arte popular se transforma así en una forma de concebir el mundo.

En las expresiones artísticas de esta comunidad están plasmadas, además de experiencia cotidiana, las imágenes, los colores, los olores y las formas; lo sonoro cotidiano y no cotidiano. Es así que, dentro del proceso de creación musical desde la academia a partir de estas expresiones artísticas, es fundamental tener en cuenta la entonación, la fonética y las palabras típicas de estas personas, para así poder crear letras, ritmos y contornos melódicos que constituyan un aporte a la historia de la música académica.

Las músicas campesinas están en constante renovación, ocupando nuevos espacios, creando nuevos personajes y situaciones. Es precisamente esta visión de mundo la que se quiere valorizar en cuanto expresión artística y patrimonio cultural.

Foto tomada durante la reconstrucción de los obreros y la comida en el documental ·toda la vida al campo" (Gómez y Guzmán,Usme, 2010)

2.1 Oralidad en Usme

Los campesinos de Usme utilizan la oralidad como forma de transmisión no solo de la cultura, sino también de cualquier tipo de saber. El acercamiento a la forma de conocimiento oral de estos campesinos de Usme permite descubrir cómo ellos comprenden el mundo cómo son sus relaciones interpersonales y cómo estos aspectos se diferencian de las costumbres de la ciudad, cuya forma de transmisión del saber es, en gran medida, la tradición escrita. Aunque existen muchas diferencias entre lo rural y lo urbano, lo que resulta interesante para el presente trabajo es la diferencia entre oralidad y escritura en la transmisión del saber y en las expresiones artísticas (en la música en particular).

En los relatos de Don Alfonso y la Señora Trinidad, entrevistados del documental *Toda la vida al campo*, encontramos experiencias donde ellos aprenden su quehacer campesino a través de la práctica diaria: los campesinos ‘‘aprenden por medio del

entrenamiento, por discipulado que es una especie de aprendizaje, escuchando por repetición lo que oyen (…) por participación en una especie de memoria corporativa; y no mediante un estudio en sentido estricto". (Ong 1999). Este es un comportamiento natural dentro de la vida campesina. La música se aprende de la misma manera, estando en contacto con ella, conviviendo con músicos que la interpretan y jugando al ensayo y error. Se puede decir que en este caso se trata de una manifestación transmitida por tradición oral.

En cuanto a los relatos de las personas entrevistadas, que constituyen la materia prima para las composiciones que se pretenden realizar, se encuentra amor, agradecimiento, una riquísima fuente de sonoridades y palabras, que son poesía y que se pueden transformar fácilmente en canción. En cuanto al contenido, una generalidad de estos relatos es que sus habitantes, sobre todo los mayores, hablan de sus experiencias actuales, pero rememoran las pasadas con una carga de nostalgia y evocación única, motivada por el hecho de que poco a poco ven desaparecer todo lo que han tenido.

Don Alfonso Ramírez durante la grabación del documental "toda la vida al campo" (Gómez y Guzmán,Usme, 2010)

3. Toda La Vida Al Campo 2010 -2011

En este capítulo se hará una descripción detallada del proceso de elaboración del documental "Toda la vida al campo", del proceso de contacto con los productores y el surgimiento de las ideas para musicalizarle, asunto central de la presente investigación.

3.1 Presentación del documental y su musicalización

En el año 2008, se reunieron Darlyn Guerrero, egresada de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Corporación Universitaria Minuto de Dios Uniminuto, y Alejandra Ríos, en ese entonces estudiante de último semestre de Comunicación Social – Periodismo de la Corporación Universitaria Minuto de Dios Uniminuto— para realizar el documental *Toda la vida al campo* que formaría parte de la serie televisiva *¿Quiénes somos?* bajo la dirección del profesor Fabio Enrique Medellín Vargas, creador de la serie y realizador de la primera temporada, cuyo productor es Álvaro Fernando Gutiérrez, diseñando el proyecto de producción de televisión universitaria para el Parque de Innovación Social de Uniminuto.

En el año 2009, Darlyn Guerrero me contactó para musicalizar el documental. Mi trabajo comenzó con la observación de imágenes del rodaje, la transcripción de entrevistas –que serían la materia prima de mis composiciones—, la participación e inmersión en las actividades cotidianas de la comunidad. Seguidamente, hubo una documentación bibliográfica sobre la música propia de esta región y su correspondiente proceso de audición, al que se sumó una indagación personal sobre el habla de los habitantes, que incluía la acentuación y musicalidad que ellos imprimían a las palabras. Basado en todas estas diferentes fuentes de información, tomé la decisión de adoptar la carranga como eje principal de las músicas del documental. A continuación, procedí a contactar a tres de mis compañeros músicos y estudiantes de la ASAB: Inti Gómez, Michels Manchego y Oscar Celis, quienes ya tenían una experiencia significativa con las

músicas campesinas en general, y con la carranga en particular. Posteriormente se pidió la ayuda del profesor Efraín Franco, Licenciado en Pedagogía Musical de la UPN, Especialista en Educación en Arte y Folklore de la Universidad El Bosque, y profesor del Ensamble de Músicas Campesinas de la Facultad de Artes ASAB. Más adelante en la sección Experiencia y Vivencia está narrado con más detalles todo el proceso de transformación de las palabras, sonoridades y experiencias recogidas en música, que incluye la composición, la instrumentalización y la grabación, así como la realización de un video clip.

Una vez el montaje del documental fue realizado, hubo un proceso de retroalimentación o de *devolución creativa* compuesto por: el estreno del documental, la participación en festivales de música carranguera, la socialización en la casa de la Señora Trinidad Rubio y otros conciertos. Esta fase del proyecto también es narrada más adelante en el presente documento. La ficha técnica del documental se encuentra en el Anexo No. 3.

El documental tenía como objetivo mostrar la vida cotidiana de los campesinos de Usme que estaba siendo fuertemente modificada por la llegada de hábitos y usanzas propios de la ciudad que ponían en riesgo las prácticas agrícolas y campesinas de los habitantes de esta región, que fue anteriormente un municipio y que se había convertido con el tiempo en localidad de Bogotá. Esta incursión de la ciudad amenazaba las tradiciones y el bagaje cultural de estos campesinos. Como material de base del documental, además de imágenes de la cotidianidad de estas personas, estaba constituido por entrevistas algunas enfocadas en la cultura musical de Usme.

Allí, una de las principales estrategias metodológicas fue la de poner a habitantes del sector a narrar la historia de sus costumbres y “tradiciones relacionadas con las formas de trabajo, los hábitos cotidianos del diario vivir, las fiestas donde se baila, se canta, se conversa por tanto donde también se encuentran” (Guerrero 2014:66). Esto, porque se tuvo en cuenta el diálogo como mecanismo sobre el cual podía compartir

“ideas y emociones” (Guerrero 2014:75) y se podía realmente llegar a una significación concreta.

Sin embargo, uno de los elementos centrales sobre los que se llevó a cabo el trabajo tenía que ver con el sonido:

> La música como elemento expresivo en la dramatización puede ser “diegética, cuando su fuente hace parte del desarrollo de la historia. También puede ser out cuando está ausente, o extradiegética, con una intención simbólica, emotiva, esta debe buscar la conjugación con la imagen; esta genera espacios narrativos y aporta la complementación conceptual de historia, no sólo debe usarse para ambientar, amenizar o cubrir problemas de sonido o de la imagen (Guerrero 2014:77).

Sin embargo, para recrear dicha música se utilizó principalmente música extradiegética, es decir, externa a la narración misma, en donde, de acuerdo a las secuencia de imágenes presentadas, se intentaban acentuar momentos emocionales útiles para generar sensaciones distintas en el espectador. De igual manera, esta animación musical sirvió para organizar “secuencias que solas relatan un sentir frente a la tierra y el agua, frente al saber campesino y las transformaciones de la hibridación de la cultura” (Guerrero 2014: 81).

Cabe aclarar que estas canciones seleccionadas, a pesar de su carácter extradiegético, no fueron completamente aisladas del contexto que se trabaja en el documental; por el contrario, estas surgieron “del reconocimiento de la oralidad de los personajes del documental, encontrando en ellos la expresión de la comunicación oral y gestual construida en la interacción, en la necesidad de decir, de contar y de preservar la memoria” (Guerrero 2014:104).

Esta musicalidad, por otro lado, ha permitido mantener una oralidad y una sonoridad autóctona (Franco 2012), puesto que la intención principal ha sido la de mantener los elementos tanto semánticos, como lingüísticos que se pudieron apreciar

durante la elaboración del documental mismo. El mayor reconocimiento obtenido posterior a este trabajo, producto también de la transcripción literal, ha sido encontrar la forma de recepción de la música por parte de la población de las veredas trabajadas (Franco 2012), cuyo trabajo permite contribuir a una construcción y preservación de la memoria y el imaginario colectivo.

3.2 Presentación extraída del Dossier de prensa

"Toda la vida al campo" hace parte de la serie documental para televisión ¿Quiénes Somos? realizada por la Escuela de Medios para el Desarrollo de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Corporación Universitaria Minuto de Dios Uniminuto, para el Canal Universitario ZOOM. Esta serie trabaja, en su primera temporada, el tema: ¿Quiénes Fuimos? Y relata la historia de los que un día fueron pueblos aledaños a Bogotá -Colombia- y ahora son localidades anexas: Suba, Usaquén, Engativá, Bosa, Fontibón y Usme.

"Toda la vida al campo", corresponde a la localidad quinta o Usme, ubicada hacia el sur oriente; este municipio productor de papá, cebolla, zanahoria, arveja, cilantro y maíz, entre otros, fue anexado a la ciudad en 1992 como una localidad, a pesar de conservar un 60% de su territorio en situación rural; continúa abasteciendo a Bogotá no sólo de recursos alimenticios, sino también de recursos naturales como agua y tierra, así como de derivados para la construcción de edificaciones urbanas. El proceso para la realización y exhibición de este documental, tomó tres años; con su estreno el 2 de octubre de 2010, completa ya más de cien exhibiciones en diversas universidades, organizaciones comunitarias e indígenas, bibliotecas, cine clubs y salas de cine, entre las que se destacan: su emisión por el Canal Universitario Zoom, la Cinemateca Distrital de Bogotá, en el marco del *V Encuentro Distrital Audiovisual 2010* **y el Seminario Internacional Vida al Cine, 2010. Ha logrado** el Premio al Mejor Documental Nacional, en el Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario "Ojo al Sancocho" 2011, la nominación a Mejor Producción Universitaria, en el XXVII Concurso Nacional de la Televisión Colombiana **Premios India Catalina de televisión (2011) y** Mención de Honor como Mejor Documental Profesional Universitario **en** el Festival Nacional de Cine y Video Comunitario de Cali; también ha sido enviado a Festivales internacionales como el Film Festival de Monterrey en México, El Festival del Otro Cine, en Quito, Ecuador, Documenta Madrid en España, y actualmente cuenta con su versión subtitulada al inglés .

Localidad de Usme, Bogotá D.C. (Gómez y Guzmán,Usme, 2010)

3.3 Sinopsis extraída del Dossier de prensa

Los habitantes de Usme, antes municipio y hoy localidad Quinta de Bogotá, capital de Colombia, buscan conservar su cultura campesina, mientras reconstruyen su pasado y se enfrentan al presente de invasión de su territorio por parte de la ciudad. El documental Toda la vida al campo desarrolla el conflicto entre la conservación de las costumbres campesinas y el avance vertiginoso de una cultura metropolitana; es la búsqueda de respuestas al quiénes fuimos, qué hemos perdido y qué más podemos perder.

Foto tomada durante la reconstrucción de cocineras en el documental “Toda la vida al campo” (Gómez y Guzmán,Usme, 2010)

4. Propuesta Musical

Esta propuesta está basada en las vivencias del proceso de investigación iniciado en el año 2008, en el cual los músicos participaron de las diferentes experiencias del trabajo de campo cuando este aún se encontraba en desarrollo, al igual que el proceso de filmación y edición. Durante este tiempo se cultivó en conjunto con los realizadores, las personas de Usme, su espacio, sus sonidos, su ambiente, las ideas que dan origen a esta propuesta.

Dentro del proceso de creación se encuentra como eje principal el sonido, la entonación y las palabras de las personas de Usme. De este modo se puede decir que ellas nos brindaron un importante material para la creación de letras, ritmos y contornos melódicos. Esto con el fin de utilizar la música como manera de relatar y no dejar este papel solo a la imagen, para así generar una interdependencia de todos los elementos que se encuentran en este producto audiovisual.

Cuando se inició el proceso de creación, se buscó recurrir principalmente al comportamiento melódico, rítmico y tímbrico de los relatos seleccionados; esto implicó, más que ningún otro elemento, el uso de la grabación audiovisual de las entrevistas. Determinar los ritmos que se usarían, los motivos melódicos recurrentes, la forma de las canciones, dependía del contexto y de las vivencias. Por ello, la escritura musical se usó en última instancia para delimitar las melodías definitivas, que luego darían origen a la respectiva armonización e instrumentalización.

Para la realización de este repertorio fue imprescindible el registro sonoro, no solo de los relatos, sino del ambiente, de las fiestas, de la cotidianidad y el trabajo.

Estas son algunas de las frases textuales de las personas de Usme, que por su valor sonoro, y de significado se escogieron para una posterior utilización como material de composición musical:

> *El campo es muy bonito, el campo es de primera; el campo lo que tiene es una diversión la única, porque se está trabajando, está conversando, está riendo y contando cuentos: "que se quiten de ahí y échele tierrita" eso es lo más de chistoso*

¿Cómo se cultivaba en la tierra? Con azadón, así, así, así trabajando así, así, así; échele tierra así, así, así, échele tierra pa' aquí, pa' allí, pa' allí; era hoyar así y riéguelo. Cójala así, y échela así.

Pues la comida de los obreros, se llamaba cuando la olla estaba así: ¡vengan a almorzar! Tres piedritas y ponga la olla encima, préndale candela y échele la leña por debajo y no la deje caer.

Éramos tan guapas pa'l azadón, nos juntábamos como sus personas; no nos dejábamos por los hombre ni po'el… eche azadón de para arriba y de para abajo. Se admiraba la gente lo guapa que era para el trabajo.

Ganábamos muy barato, muy regalado el trabajo. Eche el azadón al hombro y gánese el desayuno con papita o con arepa.

El muchacho era muy legal, él no decía amores ni nada sino: "¿vamos a tener un apretao? Oiga señorita ¿vamos a tener un apretao?" "¿Cómo apretao? ¿Qué cosa es apretao?" Pues como uno no sabía, ni apretao ni suelto.

En la casa si había pa' uno había pa' todos, sí no, no había pa' ninguno. Nunca un disgusto con los vecinos, dice uno por ahí: "les recomiendo por ahí que queda la casa sola"

Trabajar en la agricultura, sembrar y ahí coger la pirucha. Que buses ni carros ni nada, le tocaba ir a uno a píe a misa.

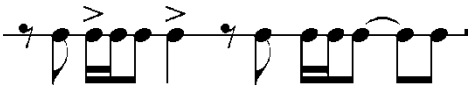
Ya no se puede trabajar igual porque lo que uno siembra ahí mismo se lo roban, y le quitan, y le quitan las tierras a uno, las mejores tierras pa' trabajar a uno le quitan. Es vender un llano uno para encerrarse en una jaula.

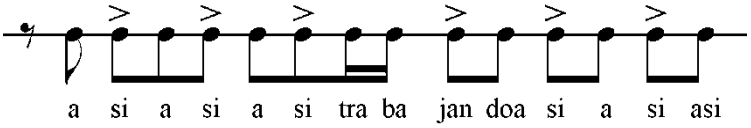
Al campo siempre y trabajando al campo, yo siempre al campo toda la vida, y toda la vida al campo.

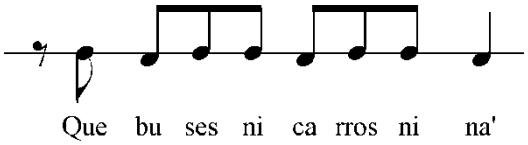
Esto aquí es muy bonito, el campo es muy bonito sino que hay que saberlo trabajar. Y desde que uno sepa su trabajo entonces ya no hay necesidad, sino

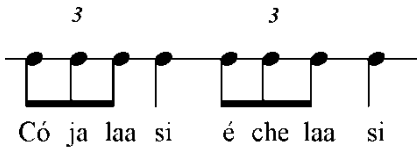
alista el químico alista la semilla, as u tierrita se abre el hoyito, se echa la papita, se echa el abonito, ya cuando este grandecita se le pone el abonito, se le echa la tierrita y ahí llueve, se derrite el abono y ya crece la mata, entonces ya[1].

Se escogieron estas rítmicas como representativas de la manera como las personas entrevistadas ponían ritmo a las palabras









Los pasos para la realización de la propuesta fueron los siguientes:

- ✓ Participación en las entrevistas hechas por los realizadores
- ✓ Asistencia a sesiones de rodaje
- ✓ Diálogo con los realizadores
- ✓ Entrevistas realizadas enfocadas en el tema de la cultura musical de Usme.

Ramírez. Usme. 2009

- ✓ Documentación, indagación en bibliotecas escuelas de música y personas expertas en el tema.
- ✓ Observación, estudio de las imágenes tomadas en rodaje
- ✓ Escritura musical extraída de la forma de hablar de las personas de Usme

Con base en estas diferentes fuentes de información, se toma la decisión de adoptar la Carranga como eje principal de las músicas del documental.

La Carranga sigue una forma muy común a otros géneros pero con un elemento muy particular que es la repetición de las estrofas completas por parte del coro, quizás como forma de resaltar el texto. La forma que más se presenta en la interpretación carranguera es:

- ✓ Introducción: con tres frases definidas, A-B-C.
- ✓ Estrofa I: a cargo de la voz líder que generalmente es el del guacharaquero.
- ✓ Repetición de la estrofa I: por parte del coro.
- ✓ Coro: cantado por todos.
- ✓ Interludio: parte B ó C de la introducción.
- ✓ Se repite desde la estrofa con un texto distinto.

Este comportamiento no es rígido, ni lo encontramos en todas las canciones; cada una puede presentar variaciones en cualquiera de las partes.

El formato es: voz líder, coro, guacharaca, guitarra, tiple, y tiple requinto.

Base ritmo-percusiva: guacharaca.

Base ritmo-armónica: tiple en Bb y guitarra (la guitarra cumple además la función de “bajeo”)

Desempeño melódico: tiple requinto en Bb, dulzaina.

Desempeño vocal: voz solista, coro.

Texto: el texto puede estar escrito en formas octosilábicas, hexasílabas y endecasílabas.

Dentro del grupo carranguero el desempeño improvisatorio lo tiene la guacharaca en algunos casos, y el bajeo de la guitarra. En ocasiones, existe la posibilidad de

pregonar. En el torbellino, interpretado por el formato, el requinto tiene la posibilidad de improvisar.

Todos los géneros interpretados por este formato son danzados de forma libre.

4.1 Soundtrack del documental

Toda la vida al campo

Compositor: Michels Manchego

Letra: Fabio Sánchez (organización de las transcripciones

Género: Merengue Carranguero

Intrumentos: Guitarra, tiple, requinto, guacharaca, voces.

El campo es muy bonito

Compositor: Fabio Sánchez

Género: Merengue Carranguero

Instrumentos: Guitarra, tiple, requinto, guacharaca, voces.

Pendejaditas

Compositor: Fabio Sánchez

Género: Bambuco – Merengue con Rajaleña

Instrumentos: Guitarra, tiple, requinto, guacharaca, tambora, marrana, voces.

Las piedras del río

Compositor: Fabio Sánchez

Género: Guabiniao, bambuquiao y joropiao

Instrumentos: Guitarra, tiple, requinto, guacharaca, voces.

Vengan a tomar el caldo

Compositor: Fabio Sánchez

Género: Rumba Carranguera

Instrumentos: Guitarra, tiple, requinto, guacharaca, voces.

Caldo con tierra

Compositor: Inti Yuray Gómez

Letra: Fabio Sánchez

Género: Merengue atorbellinao – punto

Instrumentos: Guitarra, tiple, requinto, guacharaca, voces.

Usme

Compositor: Óscar Celis

Instrumental

Género: Joropo de montaña carranguiao

Instrumentos: Guitarra, tiple, requinto, guacharaca.

La tierra le quitan

Compositor: Fabio Sánchez

Instrumental

Género: Bambuco

Instrumentos: Guitarra, tiple, requinto, guacharaca, Tambora, cucharas.

La vaca

Compositor: Pa’ la tierrita

Instrumental

Género: Merengue carranguero

Instrumentos: Guitarra, tiple, requinto, guacharaca.

5. Estructura y Contenido Musical

La creación musical del presente trabajo de grado nació al interior del documental: inició en el trabajo de campo y finalizó con la posproducción, encontrando en los relatos de los personajes del documental la materia prima, ya que se reconoció en la palabra y la sonoridad de estos relatos los elementos musicales necesarios para la composición de estas piezas. Este reconocimiento se produce en el diálogo con los personajes (de manera activa, al interactuar con ellos, y de manera pasiva, al escucharlos en las entrevistas); luego, en el trabajo de visualización y transcripción de la línea de tiempo cinematográfica, se dan las pautas para definir la temática de cada canción, que estará relacionada con la estructura del documental. Esto implica que algunas de las experiencias narradas en el documental se perciben en las canciones, en las cuales a veces el tema se amplía para abordar temáticas que el documental deja a un lado.

5.1 Estructura del documental

La estructura inicial con la cual trabaja el documental es la siguiente:

- ✓ Un primer grupo: ¿Quiénes Fuimos?

¿Qué recuerda del municipio cuando era niño? ¿Cómo era un día suyo hace años? ¿Cómo era la relación con su familia? ¿Cuáles eran los lugares más comunes? ¿Cómo era la relación con sus vecinos en ese tiempo?

- ✓ Segundo grupo: ¿Qué cambio?

¿Cómo cambiaron las formas de trabajo? ¿Cómo era el comercio? ¿Cómo era la gente? ¿Cómo eran las fiestas?

- ✓ Tercer grupo: ¿Cómo cambio?

¿Cómo se ha transformado el pueblo en los últimos años? ¿Cuáles son los cambios más importantes que usted ha vivido? ¿Cuáles cree usted que fueron las causas de la transformación del municipio?

Don Alfonso Ramírez, grabación del documental (Gómez y Guzmán, Usme, 2010)

- ✓ Cuarto Grupo ¿Qué quedó?:

¿Cómo es un día suyo hoy? ¿Cómo es la relación con su familia hoy? ¿Cómo ve el futuro de Usme, el pueblo?

A partir de esta estructura se organizaron las composiciones. Las piezas musicales con letra pertenecen al primer y segundo grupo, mientras que las instrumentales al tercer y cuarto grupo. Esta organización se debe a que los textos con mayor riqueza de forma y contenido son aquellos que hablan de los recuerdos, por lo tanto las composiciones cantadas encajan en los dos primeros grupos. Las emociones que fueron exaltadas con las preguntas del tercer y cuarto grupo, permitieron la inclusión de elementos sonoros más urbanos y académicos, elementos que son más fáciles de usar en estructuras musicales más flexibles. .

Sin embargo, cada canción (con letra) puede estar basada en los relatos pertenecientes a varios grupos de respuestas, por esta razón se hizo una división de las respuestas en los temas recurrentes que surgieron en las entrevistas.

5.2 Temas recurrentes vueltos temas de las canciones

1 Trabajo: Es uno de los temas más recurrentes entre los entrevistados, quienes recuerdan cómo se trabajaba en el pasado, las diferentes formas de trabajar y las vivencias particulares que se daban en el contexto laboral.
2 Comida: Cuando se refieren a este tema lo relacionan con el trabajo, con la forma de cocinar para los trabajadores y con la manera en que se compartía la comida entre ellos.
3 Enamorados: los relatos sobre las relaciones de pareja durante las entrevistas, fueron los que tuvieron más anécdotas divertidas, conmovedoras y emotivas. Debido a esto, se decidió que este sería un tema obligatorio de las canciones, a pesar de que no se había concebido como una de las partes fundamentales de la estructura del documental.
4 Campo: es la temática central del documental, el tema al que apuntan todas las cuestiones abordadas en el documental. La tierra, que para unos representa su hogar y trabajo, para otros es un simple material usado en la construcción.
5 Las lavanderas: Se dedicó una canción a este tema, a pesar de que pocos entrevistados se refirieron a ello. Hubo un relato en particular que tenía mucha fuerza sonora, riqueza de contenido y una emotividad que estaba dirigida no solo a la nostalgia de la situación, sino al placer del trabajo en comunidad.

5.3 Ejemplo de realización de letras

Se inicia el proceso de transcripción de las entrevistas buscando hacerlo de la manera más precisa posible para poder conservar los elementos característicos del discurso oral y la sonoridad. Es por eso que las pausas se hacen cambiando de renglón y el cambio de acentuación de algunas palabras se hace quitando las tildes o añadiéndolas cuando se hace necesario.

Ejemplos de fragmentos de las frases de las entrevistas.

19 de noviembre de 2009

(Fragmento)

Entrevista Sra. Trinidad Rubio

Yo miraba a ver como hacía los oficios ella a cocinar a coger azadón (ayudar en el trabajo a ellos)…

Que tenía que aprender a cocinar pa los obreros

Cómo se cultivaba en la tierra,

con azadón.

Así, así, así trabajando así, así, así échele tierra así, así, así

eche tierra pa aquí, pa allí, pa allí, era hoyar así, así, y riéguelo.

Cójala así y échela así.

17 de noviembre de 2009

(Fragmento)

Entrevista Don Alfonso

El campo es una diversión.

Que quiten de ahí y échele tierrita

eso es lo más de chistoso

El campo lo que tiene es una diversión la única

porque está trabajando,

está conversando, está riendo y contando cuentos,

cuentos de las novias y todas esas vainas

El campo es muy bonito el campo es de primera

El campo lo que tiene es una diversión la única

porque está trabajando está conversando,

está riendo y contando cuentos

Que se quiten de ahí y échele tierrita

eso es lo más de chistoso.

El campo es muy divertido
Mucha belleza…
Hágale al azadón y ría de primera.

El siguiente paso fue agrupar las frases transcritas de acuerdo a las temáticas mencionadas anteriormente. Se seleccionaron las frases que podían dar una sensación de continuidad y que, por su sonoridad y por sus cualidades semánticas y fonéticas eran susceptibles de convertirse en versos.

Selección de textos agrupados por temáticas.

El campo

(fragmento)

El campo es muy bonito
el campo es de primera
el campo lo que tiene es una diversión la única
porque está trabajando está conversando
está riendo y contando cuentos
cuentos de novias y todas esas vainas
Que se quiten de ahí y échele tierrita
eso es lo más de chistoso
(…)
Yo miraba a ver como hacía los oficios ella a cocinar a coger azadón (ayudar en el trabajo a ellos)
que tenía que aprender a cocinar pa los obreros
¿Cómo se cultivaba en la tierra?, con azadón
así, así, así trabajando así, así, así
échele tierra así, así, así
eche tierra pa aquí, pa allí, pa allí,
era hoyar así, así, y riéguelo
cójala así y échela así

El Paso final fue realizar una versificación de estas frases, alterándolos lo menos posible, pero buscando crear una rima y alterando la longitud para darle forma de verso cuando era necesario. En algunos casos la rima ya estaba dada en algunas frases del original.

Letra de canción definitiva.

El campo es muy bonito

El campo es muy bonito
el campo es de primera
el campo lo que tiene
es diversión muy buena

Porque está trabajando
y también conversando
se está uno riendo y
contando cuentos

"Que se quiten de ahí"
y échele tierrita
"Hágale al azadón"
y ría comadrita

Pues yo miraba a ver
como hacía los oficios.
A ordeñar, a cocinar
y lavar en el río

¿Que como trabaja la tierra?,
con azadón

así, así, así trabajando

así, así, así Échele tierra

así, así, así Échele tierra

po aquí, po allí.

Sra. Trinidad Rubio durante entrevista del documental “Toda la vida al campo” (Gómez y Guzmán, Usme, 2010)

6. Análisis Musical

La Carranga, música que engloba en sí misma otros géneros campesinos, y que incluso permite el uso de estos géneros sin distinción, se concibió como la forma musical idónea para realizar la composición de estas canciones. Sin embargo, la composición no se hace de manera tradicional, sino más bien se usa la Carranga como referente sonoro, en cuanto a la tímbrica (guitarra, tiple, requinto, guacharaca), la interpretación (modos acompañamiento rítmico: Merengue carranguero, Merengue joropiao, Rumba carranguera) y algunos elementos formales (introducción instrumental, estribillos a dos o más voces). La estructura de la canción es libre (casi todas las estructuras se derivan o dependen de la estructura de los versos resultantes); la armonía no es la de la Música carranguera (si bien las composiciones son tonales, presentan variaciones poco usadas en la Carranga); la melodía (inspirada en los rasgos ritmo-melódicos del modo de hablar de los entrevistados y en sus entonaciones en determinadas frases), y finalmente el acompañamiento (algunas canciones se enmarcan dentro de géneros tradicionales como el Bambuco o el Merengue carranguero, mientras que otras canciones usan derivados, fusiones, mezclas o alternancias de distintos géneros). Las composiciones analizadas en este capítulo son las compuestas por el autor de este documento, Fabio Sánchez.

6.1 El campo es muy bonito

Merengue carranguero.

Estructura armónica:

Re mayor (D): I – V7 –V7 –I

V7s –VIm – V7s – IV –I – V7 – I

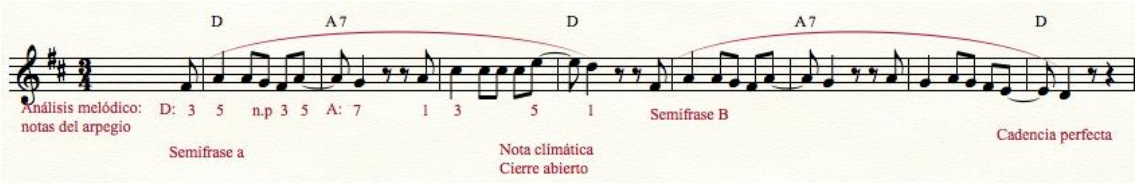
V7 – I – V7 – I

V7s – VIm - V7s – VIm – V7 - I

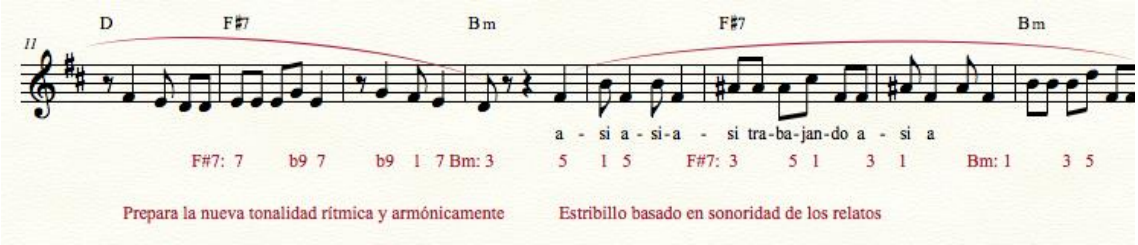
Melodía diatónica que trabaja sobre arpegio y nota conjunto; no presenta notas melódicas inestables o de color (como alteraciones). La estructura comprende dos

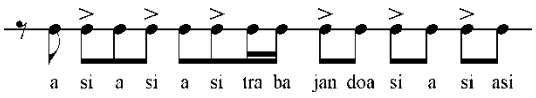
grandes partes cada una compuesta por dos frases distintas relacionadas entre sí, pero que conservan su autonomía. Cada frase corresponde a una estrofa de la letra.

Parte A: compuesta por dos frases: la primera contiene dos semifrases de pregunta y respuesta. La primera semifrase termina en dominante y nota melódica alta; la segunda finaliza en tónica y desciende, dejando clara esta sección, cuya función es sobre todo introductoria. La segunda frase es más inestable tonalmente, lo que permite un desarrollo de la sección anterior y un contraste con ella. Además hay un cambio rítmico que permite un desarrollo del motivo inicial. Usa dos estrofas de la letra, aunque la interpretación da la sensación de una solo estrofa alargada en lugar de dos. Presenta la primera tonicalización de la relativa menor, que se usa como preparación para la parte B.



Parte B: La primera frase genera una sensación de pre-coro; tiene elementos en común con la parte A en su sección tonal, pero rítmicamente se comporta diferente, preparando el motivo rítmico que se desarrollará en la segunda frase de esta parte B. La segunda frase presenta un comportamiento rítmico y melódico sencillo y de fácil recepción, estableciéndose en la tonalidad relativa del todo, cuya preparación se había dado en la sección A. El ritmo está basado directamente en la frase dicha por la entrevistada, pero con una melodía específica.





6. 2 Pendejaditas

Bambuco – Merengue con Rajaleña

Estructura armónica:

Sol menor (Gm): Im – IVm – Im – VI - V7 – Im

V7s – III – V7s – III – V7s – IVm – Im – V7 – Im

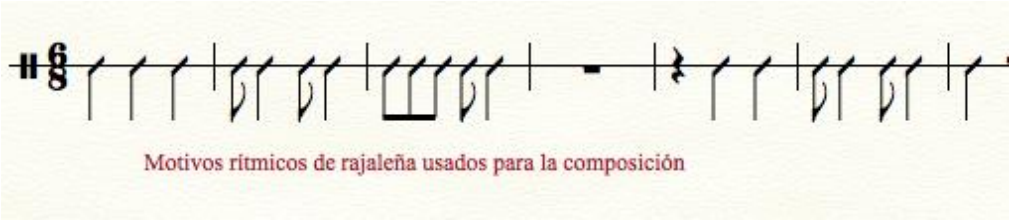
V7 – Im – V7 - Im – IVm – Im – V7 – Im

Se basa en el sonotipo clásico del Rajaleña, que usa melodías basadas en el arpegio de la tónica y la dominante. En algunos fragmentos tiene una suspensión melódica que usa la novena del acorde para resolver en tónica. La armonía se sustenta en los tres acordes básicos de tónica, subdominante y dominante. El elemento innovador se halla en el uso de la anticipación armónica en el último pulso del compás, generando un entretejido entre el rajaleña y el bambuco a 3 o merengue joropeado. Las frases son estribillos que se repiten; cada uno de ellos es seccionado por un intermedio melódico, hasta llegar a un pregón final climácico, en el que se usa la coda característica del Rajaleña para volver al ritmo armónico normal que cambia en cada inicio de compás. Una de las características de esta canción es el uso errado de la acentuación de algunas palabras, tal como lo hacen en su cotidianidad los entrevistados en el documental. La canción se compone de dos secciones conformadas de la siguiente manera:

Parte A: se presenta un comportamiento tradicional de la estructura, donde la misma melodía se usa en estrofas distintas. Hay dos frases melódicas, una sobre la tónica y su ciclo de subdominante y dominante, y la segunda tonicalizando su relativa

mayor, lo que crea una pequeña inestabilidad armónica que resuelve en al primer grado repitiendo la primera frase. Esta estructura se presenta 3 veces.

Parte B: Esta sección se comporta como una coda típica de Rajaleña de subdominante, tónica, dominante, tónica; esto da una sensación global de "levante" musical. Algunas partes se repiten como si fuera un pregón o un responsorial.



Motivos rítmicos de rajaleña usados para la composición

6.3 Vengan a tomar el caldo

Rumba carranguera

Estructura armónica:

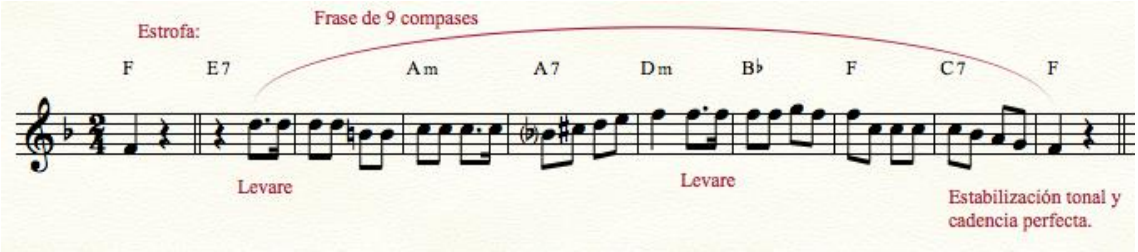
Fa mayor (F): V7 – I – V7 – I – IV – I - V7 – I

V7s – IIIm – V7s – VIm – IV – I - V7 – I

IV – I – IV – I – V7s – IIm – V7 - I

Escrito en compás de 2/4 como una Rumba carranguera. La melodía del estribillo se basa en la triada de una armonía muy convencional de subdominante, dominante y tónica, generando estabilidad a lo largo de la canción. La rítmica está compuesta por un motivo corto, que se repite un par de veces y luego se amplía para dar una sensación de cadencia a la sección. Mientras tanto, la armonía de la segunda sección es más elaborada: aprovechando la longitud de los versos, usa dominantes secundarias para alejarse y generar un alto contraste, y presenta la inusual agrupación de frases de 9 compases. Por esto, la melodía del estribillo presenta desde el principio muchas notas ajenas a la tonalidad, lo que crea mucha tensión, que termina por estabilizarse con una coda. Rítmicamente no tiene mayor complexidad, pues se trata de grupos corcheas que

inician con un *levare* generado por una anticipación de semicorchea. La tercera sección tiene una armonía más estable, que contrasta con la sección anterior, permitiendo un reposo; también actúa como cierre de la canción o como retorno a la primera sección.



6.4 Las piedras del río

Guabiniao, bambuquiao y joropiao

Estructura armónica:

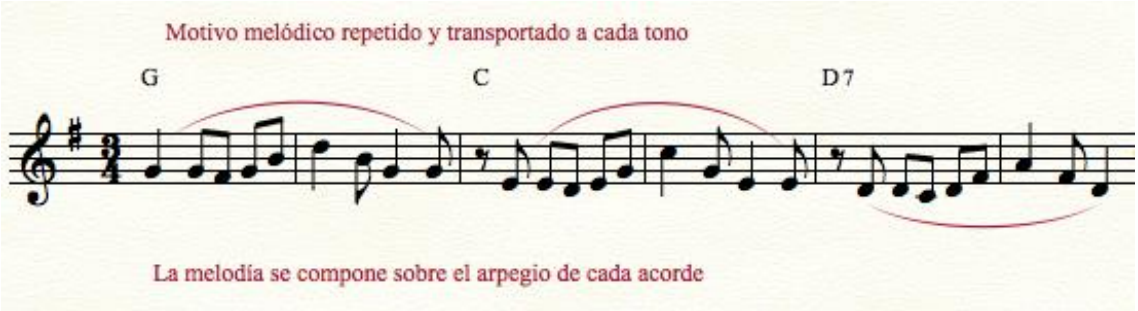
Sol mayor (G): I – IV – V7 – I

IIm – IIIm – IV – V7

IV – I - V7 – I

Está canción se escribe en un compás ternario, con una melodía basada en un arpegio ascendente y descendente de cada acorde usado; en este caso tónica, subdominante y dominante. Su estructura se compone de estribillo, pre-coro y coro. El estribillo es muy estable tonalmente y melódicamente. El precoro funciona como un puente donde la armonía se expande hacia los grados segundo y tercero, buscando generar tensión y contraste; incuso la melodía se mantiene sobre una sola nota por acorde para desembocar en un coro que funciona a manera de Coda. Esta última es usada en gran parte de los géneros populares y armónicamente funciona así: subdominante, tónica, dominante y tónica.

La composición es sencilla, ya que se busca emular la transparencia de la historia que se cuenta, tratando de transmitir una sensación de frescura y de nostalgia a la vez. Es la única de las canciones que presenta claramente una estructura de estrofa y estribillo.



Reconstrucción lavanderas del documenta "Toda la vida al campo"(Gómez y Guzmán, Usme, 2010)

6.5 La tierra le quitan

Bambuco

Estructura armónica:

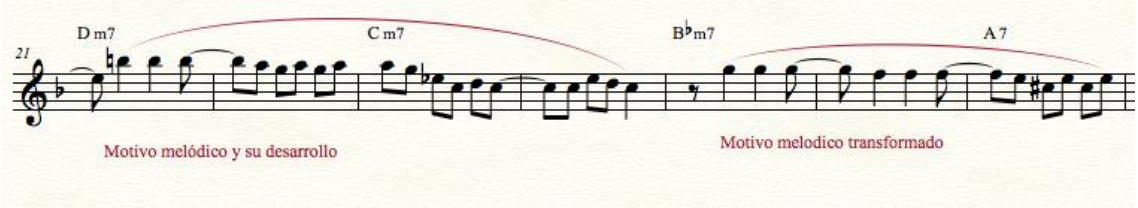
Re menor (Dm): Im7 – VIIm7 – VIm7 – V7 – IVm – IIIMaj7 – V7s – V7

Fa sostenido (F#): V7 – Im7 – IVm7 – VII7 – IIIMaj7 – VIMaj7 – Vsus7 – V7

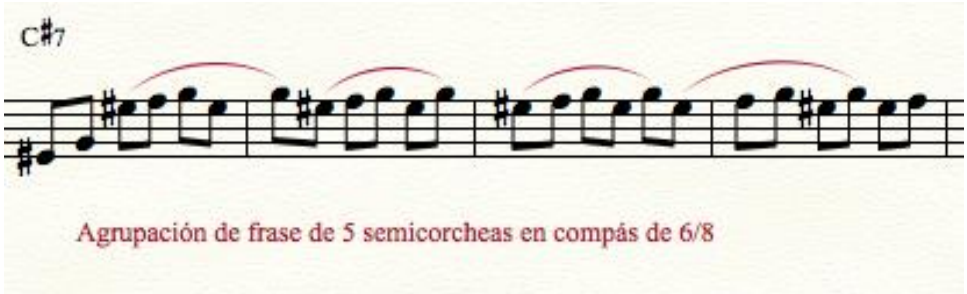
Puente modulación: V7s – IIIMaj7 – VI – V7 – V7s

La menor (Am): Im7 – V7(b9) - Im7 – V7(b9) – V7 – VI7 - V7 – VI7 – V7 – Im6

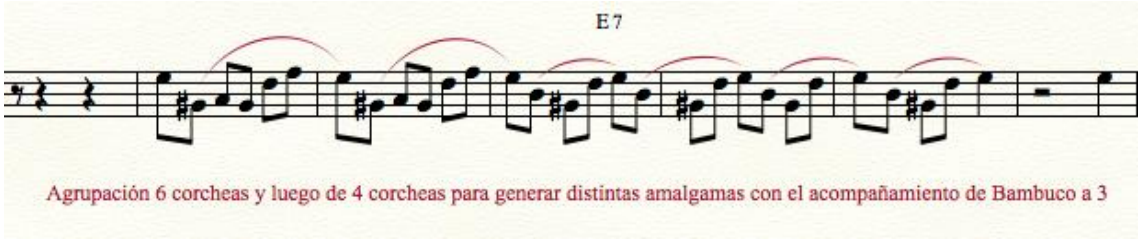
Es un bambuco instrumental. El hecho de que esta pieza no dependiera de un texto predefinido para su realización, implica que el ejercicio compositivo difiere mucho de las canciones (con letra), por lo que se siente distante de las demás composiciones. Sin embargo, esto genera un contraste necesario a lo largo del documental. Se sostienen los mismos instrumentos melódico – armónicos, pero se le suman instrumentos percusivos característicos de la región andina. La composición se basa en el principio de crear una pieza que involucre elementos campesinos y rurales junto a elementos urbanos y académicos, pues el sincretismo rural y urbano era uno de los puntos clave del documental. Así que la obra se estructura en tres secciones; cada sección gira en torno a una nota del arpegio de Re mayor, pero cada una internamente está en tonalidad menor. La primera parte está en Re menor, la segunda en Fa sostenido menor y la tercera en La menor. En cada una de las secciones se plantea una estructura armónica, tomando un parámetro fundamental para el desarrollo de cada sección.



En la primera, existe una armonización inusual, en la cual se usa una cadencia frigia, pero con todos sus acordes en tono menor, de manera que se usan muchas notas melódicas ajenas a la tonalidad.



En la segunda sección, se usan elementos rítmicos y melódicos poco usuales en un bambuco, como por ejemplo los grupos de 5 corcheas en un compás de ¾.



En la tercera sección se modifica el acompañamiento armónico del bambuco, cambiando el acorde en la tercera negra de compás (llamado por algunos músicos académicos Bambuco a 3), y se realizan algunos cortes rítmicos del acompañamiento para generar un estado climácico. Estos cortes se convierten en los más característicos de la pieza. Para no generar una sensación de contraste todo el tiempo, se usan algunos elementos de una sección en otra.

Vereda la Requilina (Gómez y Guzmán,Usme, 2010)

Don Alfonso Ramírez (Gómez y Guzmán, Usme, 2010)

7. Análisis Métrico

A pesar del escaso conocimiento de la Métrica española que se tiene, se cree necesario realizar una breve descripción de la métrica y rima de las canciones compuestas.

En general, estas canciones siguen el esquema tradicional de las coplas carrangueras, a saber: la mayoría de estrofas son cuartetos, muchos de ellos octosílabos o heptasílabos en los que la rima se mantiene entre el segundo y cuarto verso. Asimismo, al igual que las coplas tradicionales, estas composiciones aluden a episodios de la vida cotidiana, son elogios a las costumbres y paisajes, o narran episodios picarescos. A esto podemos sumarle el hecho que el canto es a veces introducido por unos cuantos versos recitados. A veces estos versos juegan un rol de pregunta y respuesta con el canto. Otra similitud con las coplas tradicionales carrangueras es el empleo de la rima coja, que da un efecto humorístico a la copla.

Por otro lado, estas composiciones se diferencian de las coplas tradicionales carrangueras en que no existe como tal grupos de un mismo número de estrofas separados por un interludio instrumental. Y como se dijo anteriormente, en general, no se presenta una estructura clara de estrofa y estribillo. Adicionalmente, se encuentran versos muchos más largos que crean un efecto sonoro de extrañeza que concuerda con las armonías que también se salen del esquema tradicional. Finalmente, se pueden encontrar estrofas como décimas y sextillas, que, aunque no son tan frecuentes como los cuartetos, sí aparecen en diversas canciones carrangueras.

El carácter original de las letras que se analizan a continuación radica en que, más que relatos o descripciones, se trata de concatenaciones de palabras que guardan una fidelidad a la oralidad, es decir, a las digresiones y dubitaciones típicas del habla, a su sintaxis particular y al vocabulario típico de la región. Además, estas letras obedecen muchas veces al encadenamiento de imágenes sin un orden estricto que giran en torno a un tema y que no buscar dar significados precisos ni sentidos concretos. El

encadenamiento está regido por una lógica estrictamente sonora y de superposición de imágenes, siempre respetando el tema en torno al cual deben girar.

A continuación se muestra una descripción del análisis métrico y rítmico de cada una de ellas. Para ver la composición métrica y rítmica en detalle dirigirse al anexo 2.

Toda la vida al campo

Cuartetos decasílabos o endecasílabos con rima abab en general. El estribillo se introduce por una dupla. El estribillo es una décima, que se puede dividir en un sexteto con rima ababaa y un cuarteto con rima cdee.

El campo es muy bonito

Cuartetas heptasílabas con rima consonante o asonante generalmente entre el segundo y el cuarto verso. La rima a veces aparece entre el primero y el segundo. El estribillo se introduce con una dupla de 9 y 5 sílabas respectivamente. El estribillo es una cuarteta decasílaba cuya rima está entre el segundo y el tercer verso. Las aliteraciones están presentes en el estribillo y las repeticiones en el resto de las estrofas.

Pendejaditas

Cuartetas y sextetos que varían entre heptasílabos y endecasílabos. En las cuartetas, a veces se mantiene el esquema abab o se guarda la rima entre el segundo y el cuarto. Una cuarteta con rima a veces introduce otra cuya rima es coja, es decir que se cambia radicalmente la acentuación de la palabra final del verso para forzarla a que rime. Este efecto sonoro humorístico es reforzado por el sentido del verso que también está lleno de humor. Los sextetos tienen versos de arte mayor y mantienen la rima.

Las piedras del río

Canción compuesta de cuartetos, algunos con rima abab, otros mantienen la rima solo entre el segundo y el último. Los versos son de arte mayor entre octosílabos y endecasílabos. El estribillo, de cinco versos, está compuesto por un verso de arte mayor y cuatro versos de arte menor con una rima entre el primero, el segundo y el quinto verso. En el estribillo se encuentran repeticiones y aliteraciones que enriquecen su sonoridad.

Vengan a tomar el caldo

Cuartetas octosílabas con rima abab, asonante en su mayoría. En algunas de ellas, la rima solo es mantenida entre el segundo y el cuarto verso. De vez en cuando, se encuentran versos heptasílabos y decasílabos que generan una extrañeza que hace juego con la riqueza armónica y melódica, que también se sale de lo comúnmente interpretado en el género. Algunas palabras al final del verso son acentuadas de manera distinta para hacer posible una rima o un alargamiento del verso.

Caldo con tierra

Todas las estrofas conservan por lo menos una rima. Tercetos, cuartetos y quintetos. La rima que en el resto de canciones aparece entre el segundo y el cuarto verso generalmente, aparece acá entre el primero y el cuarto verso. Los versos son en su mayoría de arte mayor y se encuentran algunas repeticiones de vez en cuando.

Foto reconstrucción de la comida de los obreros (Gómez y Guzmán, Usme, 2010)

8. Análisis audiovisual

Para realizar el presente análisis se tuvo en cuenta, además de los conceptos expuestos en el marco referencial de esta tesis, las preguntas del cuestionario tipo que aparecen en el libro Audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido de Michel Chinon. En particular, se consideraron las siguientes preguntas:

¿Qué ambientes crea o sugiera la música en el documental?, ¿qué es lo que causa estos ambientes? ¿Hay palabras?, ¿música?, ¿ruidos?; ¿cuál de estos elementos es dominante y se destaca en cada escena? ¿Hay una consistencia de voces, música y sonidos que se conjugan en una misma pasta global? ¿Cuáles son los puntos audiovisuales provistos de sentido y efecto? ¿La música y la imagen tienen la misma velocidad? ¿Cómo se comporta la música en relación con las variaciones de la cámara? ¿Las ignora, las exagera o las acompaña discretamente?

Con el fin de hacer una comparación figurativa se consideraron las siguientes preguntas: ¿Qué veo de lo que oigo? ¿Qué oigo de lo que veo? ¿Oigo cosas que no estaban en el sonido pero que son sugeridas por la imagen o viceversa? ¿Es el sonido más rico y expresivo que la imagen o viceversa?

8.1. Análisis audiovisual del documental Toda la vida al campo

En el documental *Toda la vida al campo* no hay otros sonidos diferentes a aquellos que están en el ambiente y que son captados por la cámara: el fuego del fogón, los ruidos de los objetos, de los animales, el canto de los pájaros, el sonido de la ubre cuando se ordeña, el viento, la lluvia. Otros sonidos como voces, carros y buses en ocasiones no están en la imagen pero son sugeridos por el sonido. Solo la música es introducida “artificialmente” para acompañar los discursos, los movimientos, las dramatizaciones y las imágenes consecutivas del campo y de la ciudad. En general, la imagen es preponderante sobre la música, pero, en ocasiones, imágenes, narración y música forman

una pasta global consistente. En ocasiones, la letra de las canciones (extraída de las entrevistas) funciona como canon o estribillo repitiendo los movimientos o las palabras de los entrevistados.

El tema *Toda la vida al campo* sirve de introducción al documental. La música y las imágenes crean un efecto de síncresis, ya que el sonido y la imagen tienen la misma velocidad y casi que podría decirse que las imágenes cambian al ritmo de la música. La música es alegre y permite resaltar la belleza de los paisajes logrando así mantener la atención del espectador.

La segunda pieza musical es una pista. Se llama *La vaquita* y funciona como música de foso, pues permite al espectador observar en silencio el proceso de ordeñar una vaca. Puede decirse que la música queda en un segundo plano y acompaña a la imagen que es preponderante. El volumen de la música baja progresivamente hasta extinguirse para darle paso a la entrevista de la Señora Rosalba.

En el siguiente fragmento musical, *Caldo con tierra*, letra y música acompañan el quehacer de Don Alfonso Ramírez. Las acciones del entrevistado son repetidas o precedidas por la música como si fuera un canon a dos voces. En este caso se compara lo auditivo y la imagen como si tuvieran la misma naturaleza, es decir, se crea una correspondencia de Rimbaud tal como fue explicada en el marco referencial.

Vengan a tomar el caldo acompaña una reconstitución del rito del almuerzo de los obreros. La letra de la canción describe la escena dramatizada y añade algunos detalles o eventos pasados y futuros que no están en la escena. De esta manera, la música sugiere sucesos que no están en la imagen, lo que permite al espectador figurarse la escena completa más allá de lo que realmente se muestra.

La siguiente pista, un torbellino instrumental, acompaña imágenes y discursos de diferentes entrevistados y las imágenes de diferentes lugares. Las imágenes y testimonios giran en torno a la acción de moler el maíz, de preparar las arepas o tomar la chicha. Una vez más la imagen es preponderante y la música es solo el acompañamiento que privilegia la observación.

En *Las piedras del río*, sucede lo mismo que en *Vengan a tomar el caldo*. La música acompaña una reconstitución, en este caso la del rito de lavar la ropa en el río. La

letra enriquece y completa la dramatización de las lavanderas campesinas. Lo novedoso que se introduce aquí es la presencia de un narrador –Doña Trinidad Rubio— que enriquece todavía más la escena al sugerir otras acciones puntuales que la imagen no muestra. Lo mismo sucederá con el siguiente fragmento musical, El campo es muy bonito, que acompaña las imágenes de labor de la tierra, y la consecutiva pieza instrumental que acompaña la recolección de papa. En los tres casos mencionados el ojo hace una interpretación figurativa en el que se ve lo que se oye.

La siguiente pista musical, compuesta por unas pocas frases musicales minimalistas, acompaña la aparición de imágenes de la ciudad que penetra en el campo: la destrucción del paisaje natural, la maquinaria, la contaminación, etc. Música e imágenes crean un efecto de síncresis empática, ya que la música refuerza el sentimiento de nostalgia, desolación y tristeza que sugieren las imágenes. El espectador, quien a lo largo del documental se ha acostumbrado a identificar el paisaje natural y campesino como positivo, alegre y sereno, percibe las imágenes de la ciudad como una ruptura o una invasión, sentimientos negativos que son reforzados por la música. De aquí en adelante se empiezan a incluir en el documental imágenes y sonidos del transporte, de pasos y de voces propias del paisaje urbano.

La canción *Pendejaditas* se alterna con la narración de Doña Trinidad Rubio (que inspiró esta pieza musical). La narración también es dramatizada y los tres planos (la voz, la música y las imágenes) se complementan y provocan la sensación de que se ve lo que se oye o se oye lo que se ve. Los eventos públicos, como las fiestas patronales, la misa, el día del campesino o el campeonato de tejo son acompañados por pequeños fragmentos musicales que dan un valor añadido a la imagen. Los fragmentos musicales refuerzan las imágenes y crean ambientes de nostalgia, serenidad y sobre todo de festividad. Las imagines son muy diversas y muestran la riqueza y variedad de la vida social de Usme.

La última pista es un bambuco llamado *La tierra le quitan* en el que se sincretizan elementos académicos con elementos de la música tradicional. Este hecho es representativo de lo que muestran las imágenes: la fusión del campo y la ciudad. El bambuco es el telón de fondo de paisajes naturales y urbanos que se alternan. También

se muestran paisajes sincréticos en los que la naturaleza ha sido penetrada por una fábrica, por cables de electricidad, por maquinaria pesada o por las urbanizaciones.

9. Experiencia – Vivencia del documental[2]

En este capítulo se realiza una sistematización de la experiencia vivida durante la realización del documental "Toda la vida al campo", más concretamente del proceso de creación y producción musical.

9.1 Primeros contactos y elección del equipo de trabajo de musicalización

Lo primero que se me vino a la mente cuando me pidieron la realización de la música del documental *Toda la vida al campo* durante el año 2009, fue que no sería capaz de hacerla, ya que las músicas campesinas me eran ajenas totalmente en ese entonces. Sin embargo, acepté porque me pareció un proyecto muy bello. Así fue como empecé a tener un acercamiento significativo a todo el proceso de realización del documental.

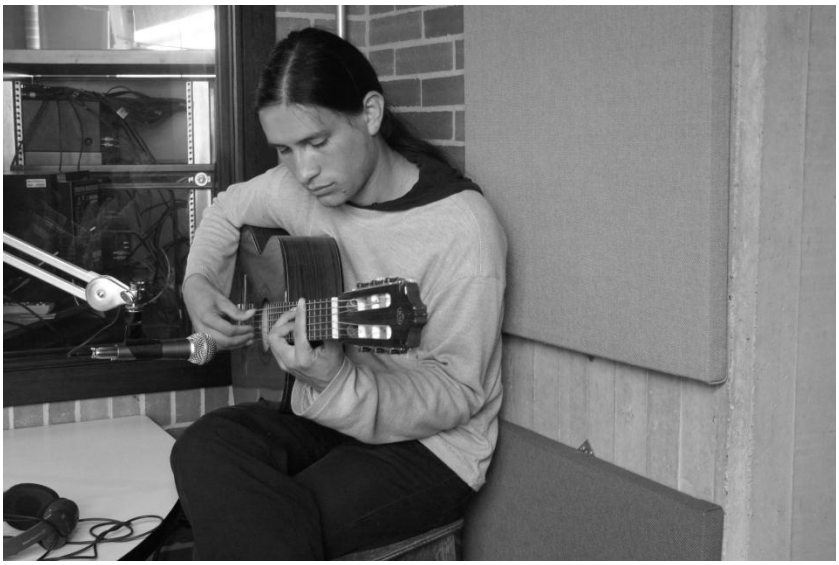
Cuando me pidieron la música, el documental aún estaba en realización. Esta situación me permitió involucrarme mucho más en el proyecto y en la comunidad. Conocí a la gente que iba a ser entrevistada, los espacios que iban a ser descritos, filmados, recordados y hasta luchados en esta experiencia. Logré relacionarme de manera significativa con el lugar la comunidad a tal punto que sentí una fuerte empatía con el campo. Caminé por las tierras, las montañas, los sembrados, las trochas, los ríos y hasta tomé un azadón entre mis manos para recoger la papa de la tierra.

Para la realización de la música, comprendí que inevitablemente debía buscar la ayuda de personas que tuvieran más familiaridad con este tipo de música. Ya había decidido que usaría carranga, porque esta música tiene la característica de recoger otras músicas campesinas e imprimirles una nueva vitalidad al ponerla entre los instrumentos y los oídos de la gente. Fue entonces cuando en el mes de enero de 2010 recurrí a mis

[2] Esta parte está narrada en primera persona porque se creyó que la narración impersonal resultaría muy extraña dada la naturaleza de este relato.

compañeros Inti Gómez, Michels Manchego y Oscar Celis, músicos que tenían ya una buena experiencia con este tipo música.

Sin embargo, como todo en el mundo, nada se logra tan fácilmente. Aunque fue difícil reunirlos, plantearles la propuesta y lograr su acuerdo, algo me decía que ellos eran los indicados para este proyecto. Este proceso duró alrededor de seis meses.



Primera grabación de canciones del documental en la Universidad Minuto de Dios
Gómez y Guzmán, Usme, 2010

9.2 Relación con la comunidad como fuente de inspiración para las composiciones

Mi participación en el documental comenzó con la transcripción de entrevistas. Darlyn Guerrero y yo pensamos que la forma más respetuosa de ponerle música al documental era tomar los elementos sonoros de lo campesino; esto incluía la forma de hablar de los campesinos de Usme. Así que en este ejercicio de transcripción, buscábamos en principio registrar ritmos, entonaciones y acentuaciones de las palabras de los campesinos; pero rápidamente notamos que la belleza de sus relatos era tan valiosa como sus características sonoras. Entonces decidimos transcribir gran parte de su relato para convertirlo en canción.

El trabajo de transcripción me permite involucrarme de manera mucho más profunda con el documental, el lugar y la comunidad porque los relatos de los campesinos me conmueven y me llenan. Empezamos entonces por el entrevistado más consentido del documental: Don Alfonso Ramírez. Este personaje que logra emocionar con su forma de hablar es el responsable de la mayor parte del contenido de las letras de las canciones. Don Alfonso Ramírez dice tantas cosas de manera tan particular, siempre con una y con mucha sinceridad. Dijo tantas cosas ante las cámaras, que era obvio que no todo podía quedar plasmado en la cinta, así que las letras de las canciones tuvieron a este respecto otra función fundamental: la de rescatar y valorizar todas aquellas intervenciones que, por tiempo y espacio, no cupieron en el documental.

La otra persona que llenó de contenido nuestras letras y que con su sonrisa agradecida logró enternecer el documental fue la Señora Trinidad Rubio. Sus relatos estaban aún más cargados de nostalgia y ternura, de tristeza y picardía que los de Don Alfonso Ramírez. Su hermoso timbre de voz los rastros del tiempo en su cuerpo y su vejez (al igual que la de Don Alfonso Ramírez), hacían pensar no en la vejez, sino en un pasado hermoso, rodeado de naturaleza, nostálgico, lleno de vivencias y también dolores, pero, sobre todo, dejaban un sabor de tiempo vivido con amor.

Con los otros personajes del documental, aunque igual de valiosos, no tuve tanta cercanía por varias razones: no a todos los pude conocer personalmente, otros no estuvieron mucho tiempo frente a las cámaras . Sin embargo ellos también suscitaron

risas y tristezas; sus relatos, sin lugar a duda, nos inspiraron no solo temas para las canciones, sino también títulos para ellas.

El proceso de la transcripción fue largo y un complejo. Inició a finales del año 2009, pero fue bastante intermitente, ya que no se lograba establecer un plan de trabajo efectivo. En enero del 2010, Darlyn Guerrero y yo finalizamos la transcripción de todas las entrevistas realizadas y registradas en video. Habríamos querido hacer lo mismo con las entrevistas registradas en audio, pero nos dimos cuenta que ya había material suficiente. El material que quedó es muy valioso y con el podrían realizarse experiencias de composición futuras.

Libi Rubio y Sra. Trinidad Rubio, entrevista del documental "Toda La vida al campo" (Gómez y Guzmán, Usme, 2010)

9.3 Proceso de composición y arreglos (primera fase)

Una vez las transcripciones hechas, fueron agrupadas por los temas ya establecidos en la estructura del documental e incluso algunos temas que habían sido retirados de esta estructura. Se encontró que había diez canciones más de las esperadas ; con ellas se realizó una versión versificada, pero sin tener en cuenta aún la rima. Los temas resultantes son: Toda la vida al campo, el campo es muy bonito, el trabajo, enamorados, el camino, la comida de los obreruchos, el fogón, las lavanderas, la tierra le quitan, y la comida (general). Terminado este ejercicio, se comprendió cuáles de las letras podían volverse fácilmente canción por sus cualidades sonoras y cuáles debían conservarse por sus cualidades temáticas. De esta selección salieron seis posibilidades que fueron: Toda

la vida al campo, caldo con tierra (comida general), el campo es muy bonito, las piedras del río (las lavanderas), pendejaditas (enamorados), vengan a tomar el caldo (comida de los obreruchos).

Asimismo, recibimos la noticia que la grabación tendría lugar a finales de enero de 2010 lo que significó terminar la composición, los arreglos y el montaje de las canciones en menos de tres semanas.

Esto implicó una dedicación total a este trabajo y, una vez más, esto me permitió una mayor inmersión en el proyecto. A lo largo de una semana sin salir de la casa, versifiqué cuatro de las seis letras seleccionadas y le puse a cada una de ellas una melodía con su armonía, pero faltaban los detalles (introducciones, intermedios, coros; es decir, el arreglo).

Poco antes de iniciar las transcripciones y composiciones, y debido a mi inexperiencia con esta música, se decidió buscar la ayuda de alguien que ya hubiese investigado al respecto. Fue así como se llegó a pedir la asesoría del maestro Efraín Franco, músico y profesor, quien colaboró muchísimo en estas fases iniciales. Una vez las canciones estuvieron en papel, fueron llevadas a Efraín Franco, quien sugirió algunos cambios a nivel métrico, de versificación y, más adelante, de interpretación; como por ejemplo repensar las métricas poéticas no convencionales de nueve o diez sílabas por versos, cuando lo más frecuente es el uso de la copla, al final fue la música la que se ajustó a esta métrica; también sugirió una interpretación musical dirigida a ser más carranguera que la campesina tradicional, es decir evitando los aplatillados del tiple y el requinto, y un bajo en la guitarra más redondo usando la yema del pulgar.

Adicionalmente, a lo largo de una semana de mucha agitación, se decidió contactar de manera formal a los músicos que desde un principio se habían escogido para la interpretación de las canciones. Pese a que no se habían mostrado muy interesados en el asunto, decidieron participar de manera comprometida con el montaje y la grabación de las canciones. Fue entonces cuando decidí realizar los arreglos con ellos, motivado con el afán de hacer trabajo colectivo, y porque de esa manera iba a haber mayor compromiso por parte de ellos con el proyecto. Los aportes arreglísticos vinieron de parte de todos, afianzando la sugerencias de Efraín, incluyendo algunas

introducciones en requinto que aportaba Oscar Celis (ejemplo: introducción de El campo es muy bonito), o cortes musicales no campesinos sino llaneros propuestos por Michel Manchego. Esta colaboración dio como resultado: una rumba carranguera, un merengue carranguero, un rajaleña (al menos en principio pensada así) y una canción aún sin un ritmo establecido. Los nombres de estas canciones son: Vengan a tomar el caldo, El campo es muy bonito, Pendejaditas y las piedras del río.

9. 4 Proceso de composición y arreglos (segunda fase)

Durante la última semana de Enero de 2010 se inició un proceso de arreglo y montaje que no fue nada fácil, ya que las reuniones del equipo no siempre podían ser tan extensas y el trabajo requería mucha dedicación. Todos debíamos memorizar letras y melodías, introducciones y solos, además de cortes y cambios de ritmos. Además de estas complicaciones técnicas, hubo muchas diferencias en cuanto al estilo y a la interpretación que se quería lograr con las canciones y burlas en cuanto a mi falta de experiencia con esta música. Aun así logramos montar las cuatro canciones para los días de grabación. Fueron dos días llenos de emociones y preocupaciones; incluso una de las canciones "*Las piedras del río*" fue montada justo antes de iniciar el segundo día de grabación.

Efraín Franco y Michels Manchego, primera grabación musical de “Toda la vida al campo” (Gómez y Guzmán, Usme, 2010)

9.5 Proceso de grabación y dificultades

Para la grabación teníamos a disposición el estudio de radio de la Universidad del Minuto de Dios. La mayor dificultad en esta fase consistió en que el estudio, por ser un estudio de radio, no estaba adecuado para la grabación musical y no tenía en ese momento buenos equipos, a saber: contaba con un computador que no permitía grabar por canales y una sala de grabación con muchos ruidos. Para resolver este problema, se decidió grabar todos los instrumentos al mismo tiempo, lo que facilitaría la grabación y acortaría el tiempo.

Durante estas grabaciones se contó con la presencia de Efraín, quien nos colaboró con cosas técnicas que hacían falta en ese momento. A pesar de todas las dificultades, el resultado fue muy valioso y conmovedor.. La grabación no era óptima para un documental, pero estaba en concordancia con el proyecto y reflejaba mucho del proceso de creación y de inmersión en la comunidad.

Se contó con la posibilidad de una nueva grabación, esta vez en el estudio de la emisora del Minuto de Dios, para la cual disponíamos de más tiempo para prepararnos y lograr terminar las otras canciones que estaban aún en proceso de composición, las cuales eran las canciones instrumentales y las canciones que ya tenían texto pero no la música.

Se tuvo un poco más de dos meses para la preparación y composición de otras canciones. Se decidió que todos los músicos podrían participar en la composición, así que cada uno de ellos prepararía una canción más. Debido a las ocupaciones del semestre en curso, el trabajo y las otras actividades, las canciones de los músicos estuvieron listas a inicios de abril, es decir, muy cerca de la fecha grabación, pero esta vez existía la ventaja de que empezábamos a conocernos como grupo y nos resultó mucho más sencillo hacer el arreglo y montaje de estas canciones.

Estudio de radio de la Universidad del Minuto de Dios, primera grabación musical (Gómez y Guzmán, Usme, 2010)

9.6 Edición del documental

Durante la edición del documental, Darlyn Guerrero se dio cuenta que ya que la música tenía letra, debía hacer juego con la imagen, lo que implicaba que las canciones tal como estaban no permitían cortes que permitieran intercalarlas con las imágenes debido a su extensión. Así que se tuvo que trabajar en lo que se llamó en el momento "pistas", que consiste en grabar parte de la melodía de manera instrumental, o hacer las canciones más cortas o con algunas partes de la letra, es decir, preparar versiones alternativas. Para ello me reuní con Darlyn Guerrero para ver el video y seleccionar las partes del documental que llevarían música, modificando las canciones de acuerdo a ello. Un trabajo así, crea lazos fuertes con los procesos, y fue así como todos logramos tener un acercamiento más intenso con el proyecto de documental.

9.7 Resultados

Como parte del convenio de realización del documental, se debía crear un demo con las canciones inéditas para la cinta. Por lo tanto, se debían grabar once *pistas*, más 8 canciones completas; pero lo más urgente eran las pistas que iban a usare en el documental. Antes de iniciar este proceso se creyó que un par de sesiones de grabación serían suficientes, pero al final se requirieron más de ocho.

El resultado fue un disco con nueve canciones con características muy particulares y que reflejaban la línea conductora del documental. Además de las pistas de audio que constituían en sí mismas la musicalización del documental.

Darlyn Guerrero propuso la realización de un videoclip de una de estas canciones. Se escogió *La tierra le quitan* pues se contaba con más soporte visual que pudiera relatar una historia en concordancia con la letra de este tema. Este videoclip obtuvo el reconocimiento del premio especial del jurado al mejor Clip en el V Festival de la Imagen del Minuto de Dios (Anexo No).

En el pueblo de Tinjacá, en el departamento de Boyacá, se realiza un festival de música carranguera, llamado *Convite Carranguero*, en el que se quiso participar con el grupo musical del documental, al que llamamos desde entonces *Pa la tierrita*. Tocamos el repertorio que fue grabado en el disco. De esta experiencia recibimos el reconocimiento de la señora Himelda, una campesina con mil historias que contar y con mucha emoción; también recibimos muchos agradecimientos por reflejar las costumbres que se estaban perdiendo y las situaciones del diario vivir campesino. Todos estos reconocimientos nos llenaron de emoción para continuar con este trabajo.

Primera grabación musical del documental “Toda la vida al campo” (Gómez y Guzmán, Usme, 2010)

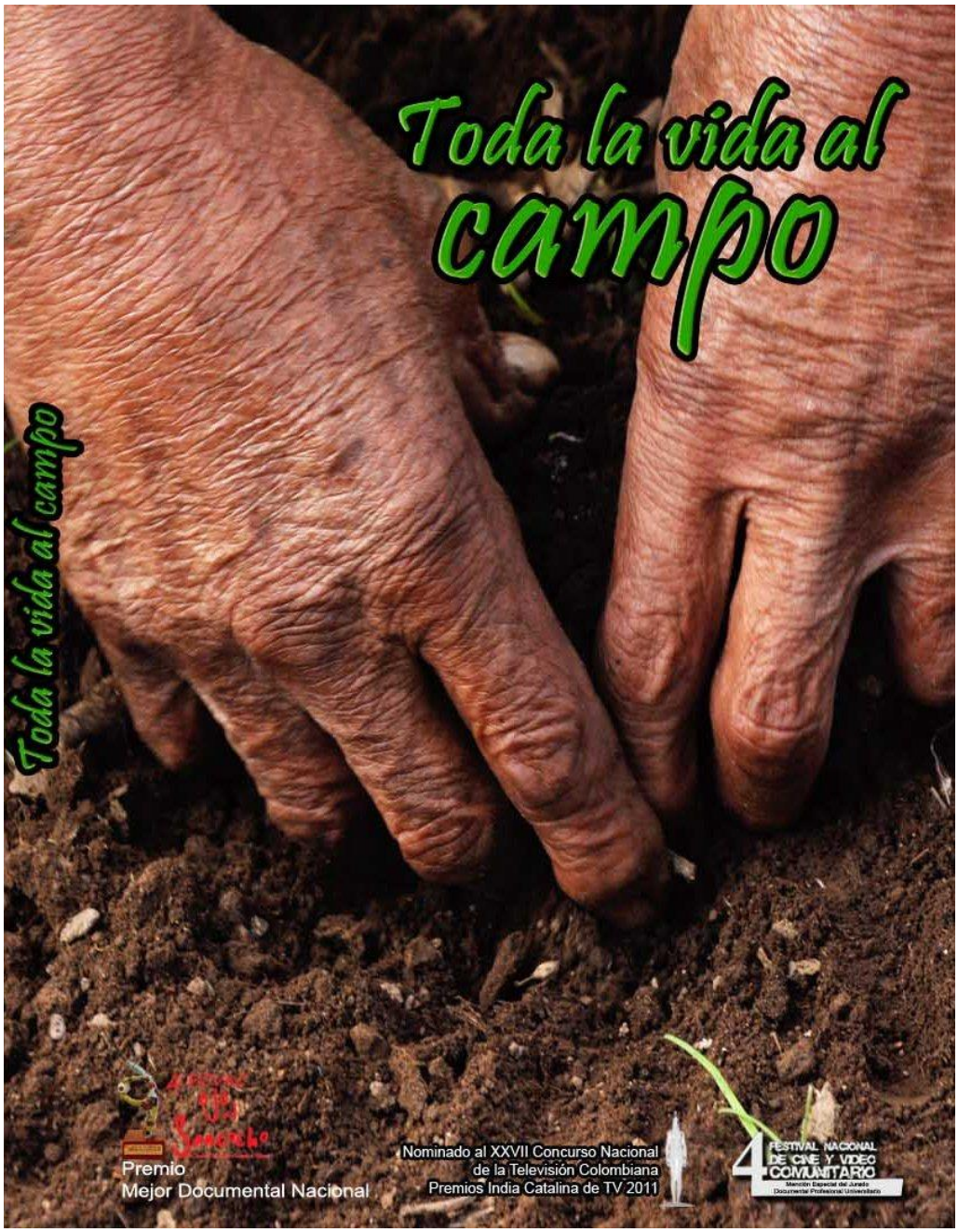
9.8 Socialización del trabajo. Estreno del documental

El 2 de octubre de 2010, día del estreno del documental, se contó con la presencia de Don Alfonso, su protagonista, en el público, lo que generó mucho entusiasmo en los

asistentes. Durante el estreno, se explicó a los asistentes los detalles de la realización y la composición musical. De esta manera, el presente trabajo de composición (el soundtrack del documental) al igual que el video clip ya han sido presentados en un proceso de socialización, lo que permitió una primeria instancia de divulgación de mi trabajo como creación académica, pero al mismo tiempo de valoración de las manifestaciones artísticas tradicionales que estuvieron al origen de éste. A continuación, se presentó el videoclip y el documental. Para mí fue lamentable el hecho de que los músicos no pudieron estar en el estreno para dar una muestra en vivo del trabajo realizado. Fue muy lamentable pues este hecho formaba parte de la *devolución creativa*, es decir: el entregar a las personas que participaron en el documental un producto final que también constituía el fruto de su trabajo y de su patrimonio musicopoético. Por lo tanto, se decidió buscar una alternativa para cumplir a cabalidad, dentro de nuestras posibilidades, con esta *devolución creativa*, por lo que se decidió imprimir varias copias del disco para entregarlas a las personas que asistieron a esta primera muestra del documental. Muchas personas expresaron su gratitud y admiración por un trabajo bien logrado, que tenía mucho de emoción en su elaboración. Esta primera socialización fue muy exitosa ya que muchos preguntaron por el proceso de realización de las canciones, que por sus letras sorprendieron mucho a los asistentes.

Después de esta primera muestra del documental, vinieron más exhibiciones con eventos parecidos, en distintos lugares y con variado público. De las cuales es importante resaltar que siempre persiste la pregunta acerca de la elaboración de la música, ya que a la gente le parece muy bello que las palabras que dicen los campesinos se canten y se toquen.

Finalmente se realizó un cierre del documental, en el que cada uno de los presentantes se presentó y habló de lo realizado para finalizar cantando y tocando para la gente que hizo posible el documental, en la casa de la señora Trinidad. Se contó con la presencia de esta familia, de Don Alfonso, del profesor Efraín Franco entre otros. Esta muestra estuvo muy cargada de emoción y sentimiento de gratificación por parte de los participantes por haber sido parte de esta experiencia.



Portada del documental “Toda la vida al campo” (Gómez y Guzmán, Usme, 2010)

Conclusiones

Todas las etapas de elaboración del trabajo de grado “Cercanías entre la tradición y la academia. Creación de músicas campesinas para el documental Toda la vida al campo”, contribuye a diversos ámbitos del conocimiento y construye nuevas interpretaciones académicas de la musicalidad. A continuación se enuncian las conclusiones de la investigación:

- Se evidencia un uso metodológico coherente del modelo de investigación praxeológica, que desde la experiencia y la teorización conjugadas en una praxis, permiten la creación artística, específicamente musical.

- Existe una aproximación a la oralidad representada en el habla, para acercarse a sentimientos, emociones y tradiciones comunes de la cultura campesina, lo cual se logra a través la escritura de la información obtenida a través del contacto directo con los habitantes de la vereda La Requilina de la Localidad de Usme.

-A partir del proceso de investigación fundamentado en expresiones recogidas en entrevistas, trabajo de composición académica y práctica musical, se produjeron nueve canciones y ocho pistas (versiones simplificadas y aptas para la edición cinematográfica del documental “Toda la vida al campo”) que conservan la esencia autóctona de la comunidad con que se trabajó.

- Cada una de las etapas de investigación generó virajes inesperados que implicaron la transformación y el modelaje de la música en función de la coyuntura del momento. Ejemplo de ello fue la propuesta de realizar un video clip, lo que sobrepasaba ejercicio de composición y arreglos propuesto inicialmente, y permitió profesionalizar aún más el trabajo realizado.

- La composición de varios géneros musicales pertenecientes a la música carranguera conlleva un aporte cultural importante, pues implica la sistematización, el estudio y el enriquecimiento desde la academia de una música tradicional propia de la Región Andina. Permiten a la población mirar con nuevos ojos su propia cotidianidad; aportan a

la cultura popular ya que dan un nuevo aliento a la música popular colombiana y puede ser una vía para difundirla entre el público ajeno a este tipo de música.

-Se logró exitosamente la etapa de Devolución creativa a través de situaciones como: presentaciones musicales de la composiciones en festivales y con las personas que ayudaron a construir la investigación; el gusto de la comunidad por el material e identificación con éste, aún transformado; la proyección del videoclip y documental junto al su protagonista; la reproducción y distribución del material audiovisual entre la comunidad; y, la más relevante de todas, el reconocimiento de la comunidad campesina a las composiciones musicales como propias y un reflejo de sí mismas.

- Hay un aporte teórico muy importante en cuanto a la comprensión de la carranga como género musical y su estudio académico riguroso; el trabajo de arreglos que parte de una labor conjunta entre el compositor, los músicos participantes y el maestro director de esta tesis; la composición de piezas musicales que propician el diálogo entre saberes populares y académicos y posibilitan una creación, composición y ejercicio académico; el proceso de grabación que obligó a la adaptación de las composiciones según los requerimientos técnicos y estéticos del formato documental.

- Aunque las composiciones realizadas debían estar sujetas a las escenas, a la estética visual del documental y a las decisiones del equipo de realización del documental, el trabajo de investigación realizado demostró que el compositor de música para documental tiene la autonomía para crear una música cuyo valor es independiente de la imagen para la que fue creada.

-Esta investigación abre nuevas posibilidades y expectativas para seguir trabajando, estudiando y difundiendo la música tradicional, en cuanto a que crea un precedente investigativo y reúne un material de base para explotarse nuevamente. Permite comprender la música como un espacio de investigación-creación que puede aportar a la elaboración de diversos estudios multidisciplinarios.

Referencias Bibliográficas

Arenas, Eliecer (2009) Elementos para el abordaje de las músicas populares y tradicionales desde las necesidades del músico práctico y su contexto. En: Revista A Contratiempo No. 13 Junio de 2009. Edición Virtual: www.mincultura.gov.co.

Bengoa Cabello, José (2005). *Memoria, Oralidad y escritura.* En: *Metiendo ruido.com* Recuperado por: http://metiendoruido.com/2013/09/memoria-oralidad-y-escritura/

Cáceres Rivera, Nelly Paola (2002). *Caracterización de la copla veleña en el ámbito musical*. Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga, Colombia.

Chinon, Michel (1993). Audiovisión. *Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Traducción de Antonio López Ruiz. Paidós. Barcelona.

Contreras, Rodrigo (2002). "La Investigación Acción Participativa (IAP): revisando sus metodologías y sus potencialidades". En: Experiencias *y metodología de la investigación participativa.* Compilación de John Durston y Francisca Miranda. División de desarrollo social. Santiago de Chile.

Eliot, T.S (1992). "La función social de la poesía". En: *Sobre poesía y poetas.* Icaria. Barcelona, España.

Franco, Efraín, Lambuley, Néstor y Sossa Jorge (2008). Músicas Andinas de Centro Oriente. Viva quien toca. Cartilla de Iniciación musical. Ministerio de Cultura, República de Colombia. Bogotá, Colombia.

Franco, Efraín (2012), "Toda la vida al campo: Diálogo de saberes tradición-académica. Una de tantísimas posibilidades", En: *Revista ASAB*, Vol. 6, 2012. Universidad Francisco José de Caldas, Bogotá. Pp. 74-77.

Fubini, Enrico. Citado por: Arenas, Eliecer (2009)

García Daniel y Ruíz María Nieves (s.f.). Apuntes sobre métrica española. Recuperado por: http://yoquieroaprobar.es/_pdf/38114.pdf

Guerrero, Llerly (2014). Ver con los sentidos. Una propuesta para crear: Sistematización del documental "Toda la vida al campo". Editorial Académica Española, Saarbrücken, Alemania.

Gómez y Guzmán (2010). Fotografía Usme. Recuperado del documental "Toda la vida al campo". Producción: Escuela de medios para el desarrollo, Facultad De Ciencias De La comunicación, Corporación Universitaria Minuto De Dios, Bogotá, Usme.

Iñiguez, L. (2008) Métodos Cualitativos de Investigación en Ciencias Sociales, Universidad de Guadalajara, Mexico: Guadalajara.

Juliao Vargas, Carlos Germán (2011). *El enfoque praxeológico*. Corporación Universitaria Minuto de Dios. Bogotá, Colombia.

Londoño, María Eugenia (s.f.). *Música popular tradicional e identidad tradicional.* Revista Enfoques y Problemas. Colcultura (s. c.)

Niño, Camilo (2008). *La gorra: música original.* Trabajo de grado para obtener el título deMaestro en Música con énfasis en Composición y Producción. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, D.C.

Ong, Walter (1999). *Oralidad y escritura* .Segunda edición. Fondo de Cultura Económica. México D.F

Paone, Renato (1999). *La Música carranguera.* Monografía para finalizar los estudios de música. Escuela popular de arte. Medellín, Colombia.

Puij Guisado, Jaime (s.f.). *Dilema entre la tradición y la vanguardia*. Grado de filología hispánica. Universidad de Sevilla, España. Recuperado por:

http://lateinamerika.phil-fak.uni-koeln.de/fileadmin/sites/aspla/bilder/ip_2013/EL_DILEMA_ENTRE_LA_TRADICION_Y_LA_VANGUARDIA_EN_LA_POESIA_ACTUAL_JaimePuig.pdf

-Sampieri, R., Fernández,C., y Baptista, P., (1991), Metodología de la Investigación, México: Mc Graw Hill.

Uniminuto, (2017) Educación virtual Uniminuto, en https://educacionvirtualuniminuto.wikispaces.com/EDUCACI%C3%93N+VIRTUAL 2017

Anexos

Anexo 1 Transcripción de frases de los campesinos entrevistados recopiladas a partir de las entrevistas

19 de noviembre de 2009

Transcripción de las respuestas de la entrevista a la Sra. Trinidad Rubio

Yo miraba a ver cómo hacía los oficios ella a cocinar a coger azadón (ayudar en el trabajo a ellos),

Que tenía que aprender a cocinar pa' los obreros

Cómo se cultivaba en la tierra,

con azadón

Así, así, así trabajando así, así, así échele tierra así, así, así

Eche tierra pa aquí, pa allí, pa allí, era hoyar así, así, y riéguelo

Cojala así y échela así

Pues la comida e los obreros, se llamaba cuando la olla estaba así

¡Vengan almorzar!

Tres piedritas y ponga la olla encima préndale candela y échele la leña

Por debajo y no la deje caer, porque le queda caldo con tierra

Y ahora lave la papa y échela ahí, échela ahí

Estaban los obreros por allá lejos, lejos

¡Vengan a tomar el caldo!

Salir al monte a buscar la leña

Machiarrozeros pa cargar la chicha

Eso sí nosotros tomábamos harto

Tomábamos chicha y la cervecita

Éramos tan guapas pa'l azadón

Nos juntábamos como sus personas

No nos dejábamos de los hombre ni poel hijuemadre

Eche azadón de para arriba de para abajo

Se admiraba la gente lo guapa para el trabajo

La ganábamos muy barato, muy regalado el trabajo

Eche el azadón al hombro y gánese el desayuno

Con papita o con arepa

La gente era muy trabajadora

Para hacer a arepas y pa todito

Caserios, unos ollonones , a medionada , areponones

Bastante años

Yo no tuve sino tres novios

Porque como no le dejaban a uno tener novio ni nada

El muchacho era muy legal

Él no decía amores ni nada

Vamos a tener un apretado

¡Oiga señorita! vamos a tener un apretado

¿Cómo es apretado?, ¿Qué cosa es apretado?

Pues como uno no sabía

Ni apretado, ni suelto

09 de Enero de 2009

Transcripción de las respuestas de la última Entrevista Sra. Trinidad en rodaje

En el río era batir la ropa

Pero era un lavadero grande

Íbamos 4 o 5 personas mujeres para lavar también

Y llevábamos ollas para cocinar y hacíamos el fogón a la orilla del río

La olla, el costal de la carne para echarlo a la olla

Y hacíamos el almuerzo allá

Y extendiamos la ropa como así todo

Porque llevábamos harta ropa hasta abajo

Como decir aquí pa bajo

Y a entonces se boliava esa ropa con harto jabón

Y entonces se despercudia de lo más bueno

Y la recogiamos y a juagarla y la estendiamos

En las piedras, las piedras del río para que se secara

Muy bonito… pero era en aquel río

Bajábamos por que como todo era potrero

Tenían ganado suelto

Bajabamos por el lado del cementerio

Y como alla hay un remolino abajo en el río (nos haciamos nosotros así)

Y hay un puente para pasar al otro lado

En ese tiempo era jabon de tierra, jabon de tierra

Con eso se lavaba la ropa

Reiamos, cantabamos , estabamos contentos , haciamos recocha

Porque todas jóvenes así como sus personas

Tendriamos por ahí unos 20 años

Pero era recochar

Nos lavamos en el río pero que no, nos estuvieran mirando

Solo mujeres, ¿ pa qué ¿ , hombres no se llevaban y así uno se bañaba

No, era que antes la gente era muy decente , como muy sí

Por que podian ir unos muchacho con uno pero a saludar a charlar

Así de malo no

Eran muy decentes

Llevaban la ropa en esos costales tupidos

De trigo, donde empacaban el trigo

En ese echabamos, llevabamos, y lavabamos bien

Para llevar la ropa seca

¿Y mire hasta donde la llevabamos?

Hasta arriba, arriba, arriba, arriba, arriba, arriba

A pie

A pie por que animales subían

Pero nosotros no teniamos animales

Nos íbamos a las 4 de tarde

De ahí del río arriba llegábamos a las 6, 7 de la noche

Nos bañamos a las seis y media de la mañana

Y echábamos el día,

Allá nos bajamos bien desayunados

Para irnos a lavar de una vez , para echar a lavar

Y escogiamos los lavaderos bien planitos, piedras grandes

Y nos arrodillabamos , en ese tiempo uno se arrodillaba

Y escogiamos el remolino para batir esa ropa bien

Y en el piso echar harto jabón y se extendía en el solazo con el

Jabón, para que se despercudiera

Fue cuando recogía uno esa ropa

Esa ropa entonces salía bonita

Pero tan bonita, bonita, bonita, bonita, bonita

La juagaba uno, le sacaba todo ese jabón

Y nos daba tanto gusto lavar en el río porque había bastante agua

Se secaba esa ropa, era rápido, pero nos estábamos por allá sentados

Jugando y por ahí recochando

Y pa llevarle el almuerzo a los obreros ¡UY¡

No s tocaba como pa decir esto aquí pa abajo

Sembraban toditico, sembraban todo

Diez, veinte o cuarenta cargas de papa

Pero cuando se decía a coger la papa

Era a coger la papa, era tarea

Era tarea, esos bloques así y ese reguerón de papa

Virgen santísima, los iban cojiendo, iban botando la papa

Por donde estaba el bloque

Se veían tan bonitos esos bloques cuando estaba esa papa

Y ese bultilerío de papa

Virgen santísima, en hileras todo así en hileras

Eso se veía tan bonito, bonito

Y os daba tanto gusto echar azadón

Yo era muy guapa, yo no me dejaba quedar de los hombres

Y era surco de para arriba, y surco de para abajo

Éramos terribles pa’l azadón

A veces los dejábamos a los hombres

En cuatro surcos

Los dejábamos tirados

Nos ajuntabamos como diez o quince muchachas

Éramos unas terribles pa’l azadón

Nos ajuntabamos hijuemadres y eche azadón

No nos vamos a dejar de los hombres

Y ahora pa cocinar

Cargábamos esas ollas hijuemáquina cosa

A llevarlos allá alimentos como allá

Como en esos ojales

Cogíamos esas ollas hijuemáchica

Y al cual más a correr

La ollada de alimentos que a veces se ajuntaban cuarenta obreros

Y eran cuatro cocineras

Unas cargaban las ollas y otras la losa

Y eche

En el tiempo de antes con la abuelita, mire:

La abuelita con quien me crié yo

Ella no cargaba las ollas del alimento con las manos

Sino en la cabeza

Se ponía la olla en la cabeza

Y cuando habían personas que le ayudaran

Ella, no señora

Cuando ella iba sola, a llevar el alimento a la faena

Como en ese tiempo eran ollas de barro pa cocinar

No como ahora que son ollas y fondos

Eran todas ollas grandes

Y se hacían unos choponones en la cabeza

Chipos en la cabeza

Y que coge con el alimento así pa en la cabeza

Y en las manos la losa

Era una gente my guapa

La gente era muy guapa

Y no se le caía la olla

Pero tenían que llevar el cuello eso sí, apenas bien

Para que no se le cayera la olla

Ni nada no se fuera a caer

Una gente tan guapa pa trabajar

Virgen santísima

A las cuatro de la mañana se levantaba a hacer las arepas

Las arepas

Cuando ya aclaraba eso estaba

El gran tendalón de arepas

Así, pero unos areponononones

Y ya cuando ya acalraba, el día

Ya tenía la ollada de caldo

Pa darle a los obreros

Cuando llegaban los obreros ya llegaban aquií

Y la señora: Andele, andele que ya está el caldo

Apuren, apuren que se está haciendo tarde pa'l trabajo

Cogían y eche

Les daban una taza de caldo y unas arepas grandes

¡qué mejor¡ bien alimentados

Sé iban pa'l trabajo

Y se echaban un bolsilladon de maiz tostado, alverja, habas, trigo, maiz,

Y todo eso era tostado

Eran unos tiestononones para tostar el trigo y el maiz

Esa gente era muy … era una gente muy guapa.

Transcripción de las respuestas de la Sra. Rosalba

Eso era solo carreteras de herradura que llamaban

A ordeñar a cocinar

A cocinar pa los obreros

Trabajar en la agricultura, sembrar

Y ahí coger la pirucha

Mire lo que le tenía escondido al ternero

O tocaba bañar y cambiar

En la casa, sí había pa uno, había pa todos

Y si no, no había pa ninguno

Nunca un disgusto con los vecinos

Dice uno le recomiendo por ahí, que queda la cosa sola

Ahí mujeres que hace el oficio de afuera

Yo nunca me acostumbré a hacer los oficios ajuera

Yo misma tenía que lidiar con ellos

Yo misma tenía que defenderme

Yo por ejemplo

Le tocaba a uno arrodillado lavar en la piedra

Hay veces lavaba tres veces por semana

O tocaba bañar y cambiar

Que buses, ni carros, ni nada

Le tocaba ir a uno a pie a misa

Eso era solo carreteras de herradura que llamaban

Chocolate con pan y papa con pasta

Gato lambón.

Transcripción de las respuestas de Don Pedro

Aquí es donde se mantienen los animales

Está flaquita y pa que coma mejor

Los cambios en Usme son varios

El personal antiguo de aquí

La gente llegada de otras partes

La gente natal de aquí de Usme

Que era más tranquilo más sano

Los festivos se respetaban mucho, ir a misa

Ni radio siquiera

Por ahi descansar, coger animales

Con los instrumentos antiguos

Con tiple guitarra y requinto

Eso era lo que había antiguamente de distracción

Ahí lo que se pudiera

No hay quien trabaje ya, casi

Ya no se puede trabajar igual

Porque lo que uno siembra ahi mismo se lo roban

Y le quitan, le quitan las tierras a uno

Las mejores tierras pa trabajar a uno le quitan

Si pagarón, pero no mayor cosa, Chichiguas

Que va a hacer uno po allá

Es vender un llano uno para encerrarse en una jaula

Esas casitas chiquitas, ya que va uno

Pues de todas maneras desde que paguen uno sabrá con la plata que hacer, pa ónde se va

Al lado de un municipio con sus animales tanquilo

Aquí en la ciudad eso es berraco

¡Qué ola! Quién sabe, pendejaditas, en bareque que llamaban

Pendejaditas de esas

No ve que yo no me acuerdo

Como uno siempre acostumbra

A dar pendejaditas, bobadas que uno no falta

Eso es, de todas maneras, si uno estaba de acuerdo

Las chicherías donde iban a tomar chicha los antiguos.

26 de noviembre de 2009

Transcripción de las respuestas de Don Alfonso

Primero con bueyes y arado de palo

Un aradito que tiraban los bueyes

Y uno iba arando y se hacía el barbecho

Al campo siempre y trabajando al campo

Yo siempre al campo, toda la vida

Toda la vida al campo

Yo siempre a la agricultura, siempre yo a la agricultura e trabajado

Yo por aquí echar azadón

¿Le traigo el azadón? Aguarde

Con esto, con esto se trabaja. Vea

Y así es el trabajo del campo

Las maticas de cebolla, el cilantrito, las maticas de haba, las maticas de arveja

Y ese es el trabajo de nosotros los campesinos

Se hoyaba y después de que estaba ahoyado

Se trae la papita

Échele el abono y luego se tapaba

Después toca tapar, tapar. Vea

Y entonces ya la papa nace

Y entonces pasa de que ya la papita nació

Y hay que echarle papita, pa que crezca

Echa la tierrita y esa es la primera tierrada

Y entonces a esta papa ya se le echa la última tierrada

Y la papa dura cuatro meses pa cogerla

Y entonces alo que ya está amarilla

Ya se pone para cogerla, esta rama se pone amarilla

Ellas se ponen ya cuando ésta papa ya florea

Entonces va cambiando de color

Porque va echando a la mata y entonces ya va dando papita

Se arranca la mata y se saca la papita

Ya pa arrancar la papita con el azadón sale la papita, uno la recoge y se echa al costal

Va recogiendo las gruesas aparte la pareja y aparte el rechicito

El maicito y la alverjita

Esto aquí es muy bonito

El campo es muy bonito

Sino que hay que saberlo trabajar

Y (d)esde que uno sepa su trabajo

Entonces ya no hay necesidad

Sino alista el químico alista la semillita

Se abre el hoyito

Se echa la papita

Se echa el abonito

Ya cuando este grandecita se le pone el abonito

Y la matica se le echa tierrita

Y hay llueve

Se derrite ese abono

Y ya crece la mata

Entonces ya

Por la mañana le daban chocolate de harina y pan

Era el desayuno

Al caldo le daban a uno, el caldito con papas

Hojitas de rebanca(…)

Y el caldito que quisiera tomar

De almuerzo era sopa

Le ehcaban hojitas de revancha y papita

Y masa de maiz

Entraba uno a las siete del día y a las cinco alzada di obra

Uno se acostaba tempranito

Se levantaba uno por ahi a las cinco

Ahi si le tocaba a uno dejar la cama sola

Por ahi a las seis

A veces hasta las siete

Le tocaba a uno

Nos tocaba di a pie

De apie a Bogotá

Porque por aquí no había ningún almacen

Y a uno le tocaba traer el mercado

Primero era en taleguitos de papel

Desde aquí a usme hasta

Bogotá, al centro

El camino ay señor Dios mío

El camino eso era unos barriales

Pero los guapos

26 de diciembre de 2009

Se traían sus bultos de maiz

Se echaba entre el colador y se colaba así, así, así

Echele agua, y al fin campo

Fuera rico o pobre se cocinaba con leña

Con el carbón mineral y con eso se cocinaba

Se ponía la ollita y ahi le bota leña

Hasta que está el alimento

Se asienta por ahi con su tasa y a comer

Y está uno tranquilo

Primero no, no era así colgada

Era al suelo y uno se poní aun capirote aca

Y con juntas manos echa al capirote

Y ya cuando tenga un bultito grande entonces se echa al costas

Y así ¿Cómo? Ya vamos a ver

Quitamos esta parrilla acá

Vamos a prender el fogón

Se prende

Voy a prender el fogón

Ahí se hacen los alimentos

Alista lo que tiene que echar a la olla

Esto es una cuchara de palo

Entonces ya se le rebulle

Prueba, (…) cómo le parece

Bien

Este es el campo

Este es el campo

Ese es el trabajo de la pobreza

Y esta es la leñita aquí, ay

Le echa uno la leñita hasta que está el alimento

Allá en el campo pasa entonces de que

Se pone las tres piedritas

Una aquí y otra por acá

Y eso le pone la olli

Le meten leña bótele leña

Eso no era un caldero eso era un moyo de tiesto, de tierra

Y bótele leña

Y a lo que estaba

Coja un cucharón de palo

De esos grandes y sírvalo

Tenga, tenga, a cada obrero

Y se acurrucaba uno ahi

Y échele muela

Uno cogía su platico y taZ

Y suerba, tiene su platico y hágale

Uno se paraba

Entregaba su platico

¿Quiere más?

Bueno, eche otro poquito
Se acurruca uno otra vez y taz
Con cuchara de palo
Porque que asiento ni que nada
Toca es acurrucado ahí con su platico
Que guantes, no, no
No había plástico
Eso esas manos eran mero barro
Y los pies la misma vaina
No, no, no, no, no
Cuando se iba uno pa la casa
Dejaba la casa un solo barro
Pies y ropa
No más se demoraba uno en bañarse
Que en estar otra vez embarrado.

¿Cómo les explicara yo?
Y la capellana eso era de llanta
Lo de delante de loma
Y esas alpargatas no tapaban nada
Y eso quedaba colgando
Tocaba botarlas y a pata pelada
Arremangarse los pantalones
Y eche pata
La ruana siempre de lana
Y las señoras todas acá
Eran de falda hasta la rodilla
Y podría ser muchacha o vieja
Y era de falda
Y habían señoras de cuarenta o cincuenta años
Y no la dejaban tener novio

Encerraditas en su casa

Los papaes tenían trabajo

Y se iba el matrimonio

El hombre a mandar los obreros y la mujer a cocinar a los obreros

Y las muchachas en la casa

Se quedaba la más mayor en la casa y el bebe para que o cuidara

Y los otros pa la escuela

Habían vergajos que ya estaban enamorando

Ya se hacían ojitos

entonces vea su merce lo que pasa acá

Allá arriba cuando en los cultivos de papa criolla

No que carambas, eso es mucho hijuepuerca

Una mujer orgullosa cogen un caminado

Eso para que hijuepuercas

Uno su caminado como debe de ser

Mientras uno tiene la salud echa bueno

Llega uno a viejo porque ya uno no tiene fuerza

Se queda uno sin alimento

Como un niño ya las piernas no le dan a uno pa caminar con ánimo

Y camina de otro modo

Encogidito eso es alguna vaina

Yo no me gusta hablar de nadie

No, no, no

Yo hablo tranquilamente y sin Ningún orgullo

Yo me he estrenado unos zapatos y un vestido

Mi caminado es común y corriente

Uno vale lo mismo que un rico

Lo que pasa es que uno es pobre

O de una familia pobre

Unos están en oficina

Y otros en campo.

17 de noviembre de 2009

Transcripción de las respuestas de Don Alfonso

El campo es una diversión

Que quiten de ahí y échele tierrita

Eso es lo más de chistoso

El campo lo que tiene es una diversión la única

Porque está trabajando

Esta conversando, esta riendo y contando cuentos

Cuentos de las novias y todas esas vainas

El campo es muy bonito el campo es de primera

El campo lo que tiene es una diversión la única

Porque esta trabajando esta conversando

Esta riendo y contando cuentos

Que se quiten de ahi y échele tierrita

Eso es lo más de chistoso

El campo es muy divertido

Mucha belleza

Hágale al azadón y ría de primera

09 de enero de 2010

En ese tiempo como no estaban marcadas las calles

O yo no sé, no me di cuenta

Por allá de un almacén grande y se compra la panelita

Y la sal a compraban en terrón

Que no se podía traer molida

Porque se salía de los talegos y se hacía un reguero

El mercado, bultos de panela, de maíz

El rico al por mayor y con los animales

El pobre si tocaba en una morralita pequeña.

Anexo 2. Letras resultantes

Toda la vida al campo

Al campo siempre y trabajando al campo

Yo siempre al campo, toda la vida

Toda la vida al campo

Yo siempre a la agricultura, siempre 10

Yo aquí he trabajado echando azadón 10b

Primero con bueyes y arado de palo 10

Y un aradito para un barbechón 10b

Se trae y siembra la papita 9a

Échele abono y luego a tapar 9b

Le nace entonces una matica 10a

Y cuatro meses toca esperar 9b

Y desde que uno sepa su trabajo 11

Entonces ya no hay necesidad 9

Sino alista la semilla 8a

Abre el hoyito 6b (sin sinalefa a- bre – el)

Se echa la papita 6a

Se echa el abonito 6b

Y cuando esté grandecita 8a

Se le echa tierrita 6a

Y ahí le llueve 6c

Derrite ese abono 6d

Crece la mata 5e

(Coro)

Cuando las hojitas florean 10 separando cu-an-do

Entonces van cambiando de color10b

Porque ya van echando la mata 10

Y entonces van dándole su amor 10b

Arranca la mata saca la papita 12a

Pa arrancarla con el azadón 9+1b

Esa papa cuatro meses palpita 11a

En las hojitas deja el corazón 10+1b

Esto es el campo, esto es el campo 10

Este es el trabajo de la tierrita 11

Y cuando se decía 7a

A coger papita 6a

Era coger papita 7a

Apartando el rechicito 8b

A su vez la parejita 8a

Todo eso en hileritas 7a

Uno ve que vienen 6c

Que recogen todo 6d

En costal lo cargan 6e

Y entonces ya 4+1e

Y entonces ya 4+1e

El campo es muy bonito

El campo es muy bonito 7-

El campo es de primera 7b

El campo lo que tiene 7-

Es diversión muy buena 7b

Porque está trabajando 7a

Y también conversando 7a

Se está uno riendo y 7-

Contando cuentos 5-

"Que se quiten de ahí" 7-

Y échele tierrita 7b

"Hágale al azadón" 7-

Y ría comadrita 7b

Pues yo miraba a ver 7-

Como hacía los oficios 7b

A ordeñar, a cocinar 7-

Y lavar en el río 7b

¿Que como trabaja la tierra?, 9

Con azadón 5

Así, así, así trabajando 10-

Así, así, así Échele tierra 10a

Así, así, así Échele tierra 10a

Po aquí, po allí 5-

El campo es muy bonito 7-

El campo es de primera7a

El campo lo que tiene es 7-

Una diversión la única 7a

Y el trabajo del campo 7a

Cebollas, cilantro, 6a

Las habas, la alverja 7-

Y las papitas 5-

Pues pa'l campesino 6a

Ordeñar las vaquitas 7b

Comida e los obreros 7a

En la tierrita 5b

La alverjita no era 7a

Así colgadita 6a

Y con juntas manos 6-

Al costal eso iba 7a

Entraba uno a las siete 9

A trabajar 5

Dejaba uno la camita sola 10

Y a las cinco la alzada de obra 10

Nos íbamos a tomar la chicha 10

Po aquí, po allí 5

Pendejaditas

Porque como no le dejaban (9a)

A uno tener novio ni nada (9a)

Encerraditas en su casa (9a)

Ni con un mosco se podía hablar (9b)

Habían unos gatos que chismoseaban (11a)

Que a las muchachas enamoraban (10a)

las muchachas enamoraban ahm (10a)

Y aunque a la escuela juntos no iban (9a)

Y aunque a la escuela juntos no iban (9a)

Niños y niñas ahí se juntaban (10a)

Vea su merce lo que pasa acá (9+1)a

Que en los cultivos de papa criolla (10a)

Se hacían ojitos los muchachitos (10b)

Y se besaban escondiditos (10b)

Ella se sentaba junto e yo (10-)

Y nos poníamos a la conversa (10b)

Me cogía las manos debajo e la ruana (12-)

Y a mi se me iba to'a la tristeza 10b

Como yo era todo un muchachón (9+1a)

Nos quisimos a las escondidas (10b)

Nos quisimos a las escondidas ahm (10b)

Le entraba alegría a mi corazón (10a)

Y así mismito yo me iba (9b)

Uno da unas pendejaditas (9a)

Bobadas que uno no falta (8b)

Eso es, de todas maneras (8a)

Si uno quería a la muchacha (8b)

Porque oiga puede uno ser feo 9a

Pero lo que trabaja es la lengua 10b

lo que trabaja es la lengua ahm (8b)

Hay que saber cómo se le dice (10c)

saber cómo se le dice (8c)

A una muchacha coqueta (8b)

Y una tarde nos contó (7+1-)

La señora trinidad (7+1b)

Que de amores en Usme E- (8-)

…ran guapos pa enamorar (7+1b)

El muchacho era muy legal (7+1a)

Él no decía amores ni nada (9b)

¡Oiga señoritá! (6+1a)

Vamos a tener un apretadó (10+1-)

Y ¿Cómo es apretado?, (7a)

Y ¿Qué cosa es apretado? (8a)

¡Oiga señoritá! (6+1b)

Vamos a tener un apretadó (10+1a)

Y ahí mismo le contestaba (8a)

Ni apretado, ni sueltó (7+1b)

Las piedras del rio

En el río era batir la ropa 9-

Pero era un lavadero grande 9b

Los lavaderos bien planitos, 9-

Y arrodilladas como antes 9b

Escogíamos los remolinos 9-

Para batir la ropa bien 8+1b

Se boleaba harto jabón 8+1-

Se despercudía también 8+1b

Muy bonito… 4a

Pero era allá en aquel río 9a

Era batir la ropa 7

En las piedras 4

Las piedras del río 6a

Pa que se despercudiera 8a

Se extendía con jabón, 7+1b

Con jaboncito de tierra 8a

Y lavábamos con amor 7+1b

Íbamos cuatro, cinco mujeres 10-

Llevando unas ollas pa cocinar 10+1b

El fogón a la orilla del río 10-

La olla, la carne y almorzar allá 10+1b

Muy bonito…

Pero era en aquel río

Era batir la ropa

En las piedras

Las piedras del río

Reíamos, cantábamos, 8-

Pues estábamos contentas, 8b

Pero era solo recocha 8-

Recocha lo más de buena 8b

Nos lavábamos en el río 9-

Que no estuvieran mirando9b

(Rompiendo la sinalefa no – es -tu

Mujeres, hombres no iban 9-
(Rompiendo la sinalefa no – i – ban)

Y nos bañábamos cantando 9b

Muy bonito…

Pero era allá en aquel río

Era batir la ropa

En las piedras

Las piedras del río

La ropa iba en esos costales 9

Tupidos pa empacar el trigo 9b

Lavábamos, restregábamos, 9-

En los vientos campesinos 8b

Tanto gusto lavar en río 10a

Pues había bastante agua 8b

Se secaba rapidito 8a

Y uno así no se cansaba 8b

Muy bonito…

Pero era allá en aquel río

Era batir la ropa

En las piedras

Las piedras del río

Muy bonito…

Pero era allá ir a lavar

Era batir la ropa

En las piedras

Las piedras del lugar

Las piedras del rio

En el río era batir la ropa 9-

Pero era un lavadero grande 9b

Los lavaderos bien planitos, 9-

Y arrodilladas como antes 9b

Escogíamos los remolinos 9-

Para batir la ropa bien 8+1b

Se boleaba harto jabón 8+1-

Se despercudía también 8+1b

Muy bonito… 4a

Pero era allá en aquel río 9a

Era batir la ropa 7

En las piedras 4

Las piedras del río 6a

Pa que se despercudiera 8a

Se extendía con jabón, 7+1b

Con jaboncito de tierra 8a

Y lavábamos con amor 7+1b

Íbamos cuatro, cinco mujeres 10-

Llevando unas ollas pa cocinar 10+1b

El fogón a la orilla del río 10-

La olla, la carne y almorzar allá 10+1b

Muy bonito…

Pero era en aquel río

Era batir la ropa

En las piedras

Las piedras del río

Reíamos, cantábamos, 8-

Pues estábamos contentas, 8b

Pero era solo recocha 8-

Recocha lo más de buena 8b

Nos lavábamos en el río 9-

Que no estuvieran mirando9b (Rompiendo la sinalefa no – es -tu

Mujeres, hombres no iban 9- (Rompiendo la sinalefa no – i – ban)

Y nos bañábamos cantando 9b

Muy bonito…

Pero era allá en aquel río

Era batir la ropa

En las piedras

Las piedras del río

La ropa iba en esos costales 9

Tupidos pa empacar el trigo 9b

Lavábamos, restregábamos, 9-

En los vientos campesinos 8b

Tanto gusto lavar en río 10a

Pues había bastante agua 8b

Se secaba rapidito 8a

Y uno así no se cansaba 8b

Muy bonito…

Pero era allá en aquel río

Era batir la ropa

En las piedras

Las piedras del río

Muy bonito…

Pero era allá ir a lavar

Era batir la ropa

En las piedras

Las piedras del lugar

Vengan a tomar el caldo

¡Vengan a tomar el caldo! 8

Y échele muela ya 6+1a

Coja su platico y suerba, 8a

Y ligerito a trabajar 8+1a

En el tiempo de mi abuela 8a

La abuela con que me crié 7+1b

No cargaba las ollitas 8a

Ni en las manos ni en los pies 8b

Sino en la cabeza el alimento 10-

Se ponía para cargar 7+1b

Si las personas le ayudaban 9-

Les decía: no señora 8b

Eran todas ollas grandes 8

Y se hacía un chipononón 7+1b

Chiponón en la cabeza 8

Cocinando en el fogón 7+1b

Pero el cuello eso sí, 6+1

Se llevaba apenas bien 7+1 b

Pa que la olla ni la losa 8

Se le fueran a caer 7b

¡Vengan a tomar el caldo!

Y échele muela ya

Coja su platico y suerba,

Y ligerito a trabajar

Allá en el campo pasa 7

De que se le pone la ollí 8+1b

Le meten la leñita 7

Y al caldero con ají 7+1b

Cargábamos esas ollas 8

Y alimentos a llevar 8b

Lejos, lejos donde obreros 8

Se ponían a trabajar 8b

Coja un cucharón de palo 8

De esos grandes y a servir 8b

Tenga, tenga, a cada obrero 8

Y se acurruca uno por ahí 9+1b

Luego uno se paraba 7

Entregaba su platico 8

Le decían: ¿Quiere más? 6+1

Bueno, échele otro poquito 8

Caldo con tierra

"Vamos a prender el fogón…"

Tres piedritas y ponga la olla encima 11

Préndale candela y échele la leña 11b

Y no la deje caer, ¿Por qué? 9+1

Porque le queda caldo con tierra 10b

Y esta es la leñita que hay 9+1

Fuera rico o pobre se cocinaba con leña 14b

Con eso se cocinaba 8

Se ponía la ollita y ahí le bota la leña 14b

Alista lo que le echar a la olla 11

Y lave la papa y échela ahí, 10+1b

Échela ahí ¿Por qué? 6+1

Porque le queda caldo con tierra 10-

Entonces ya se le rebulle 9a

Con cuchara de palo 7b

Hasta que está el alimento 8b

Prueba, cómo le parece 8a

Bien 1

Se asienta por ahí con su taza y a comer 11a uniendo el hiato ahí en una sola sílaba

Y está uno tranquilo a comer 8+1a

A comer caldo con tierra 8

Anexo 3. Documentos oficiales del documental

1. *Ficha técnica*

FICHA TÉCNICA **DOCUMENTAL "TODA LA VIDA AL CAMPO"** **DURACIÓN 42MN** **FORMATO MINIDV** **2009 – 2011**		
DIRECTOR GENERAL	Fabio Enrique Medellín Vargas	fabio.medellin@hotmail.com fmedellin@uniminuto.edu
REALIZACIÓN	Llerly Darlyn Guerrero Gómez	silenciosdelviento@hotmail.com
	Alejandra Ríos Guzmán	elbobodeltranvia@hotmail.com
PRODUCTOR	Escuela de medios para el desarrollo Facultad Ciencias de la comunicación Corporación Universitaria Minuto De Dios, Uniminuto	esmedios@uniminuto.edu Teléfonos: 2916520 Ext. 6752 Sede Principal: Calle 81B Nº 72 B - 70 www.uniminuto.edu

EQUIPO HUMANO DE PRODUCCIÓN	Fernando Gutiérrez Llerly Darlyn Guerrero Gómez Alejandra Ríos Guzmán	fernandog18@hotmail.com
MÚSICA ORIGINAL	Fabio Sánchez Michels Manchego Inti Yuray Gómez Óscar Armando Celís	fabiosanchez0120@gmail.com michelsmanchego@gmail intiyuray@gmail.com oscarhalcon@hotmail.com
SINOPSIS	Los habitantes de Usme, antes municipio y hoy Localidad Quinta de Bogotá, capital de Colombia, buscan conservar su cultura campesina, mientras reconstruyen su pasado que se enfrenta al presente de invasión de su territorio por parte de la ciudad. El documental "*Toda la vida al campo"*, desarrolla el conflicto entre la conservación de las costumbres campesinas y el avance vertiginoso de una cultura metropolitana. Es la búsqueda de respuestas al quiénes fuimos, qué hemos perdido y qué más podemos perder.	

2. *Dossier de prensa*

3. Reseña músicos

Integrantes Pa' la tierrita

Oscar Armando Celis González

Músico cuerdista de origen bogotano, . Estudió música tradicional y popular desde niño en la Escuela de Formación Musical Nueva Cultura, gracias a este espacio ha participado como estudiante y actualmente como docente en un sinnúmero de conciertos dentro y fuera de Colombia. Es Maestro en Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital; su tesis de grado, titulada "La guitarra acústica en la música costeña peruana" logró la calificación máxima otorgada por la universidad además de una mención meritoria. Se desempeña en distintos campos de la actividad musical: interpretación, docencia, composición, musicalización y arreglos. Ha participado en un sinnúmero de grupos de música tradicional y popular, en diversos géneros: carranga, música llanera, música latinoamericana de tambores y música andina. Su actividad artística lo ha llevado a presentarse en diversos escenarios de Bogotá y algunas ciudades de Colombia, Brasil, Ecuador, Perú, Uruguay y Costa Rica.

Inti Yuray Gómez Barrero

Nace en Bogotá, Colombia. Se gradúa de Bachiller Académico con Énfasis en Artes (2003) habiendo sido parte de orquestas y coros en su paso por el Instituto Pedagógico Nacional. Paralelamente inicia estudios musicales (1995-2005) en la Escuela de Formación para niños y jóvenes de la Fundación Nueva Cultura, escuela que le brinda aprendizaje y experiencia desde la práctica en el canto, la percusión, el cuatro, el tiple y la guitarra acústica con las músicas de contexto regional colombiano como base; escuela que más adelante la albergaría como docente de música durante seis años (2006-2012). Ha sido parte de agrupaciones

musicales, de teatro, títeres y danza, con las que ha participado en eventos académicos, pedagógicos y artísticos en diversos escenarios a nivel nacional e internacional. Algunos procesos musicales han sido registrados en producciones discográficas como Zoocantos y ludiamores (1999) y Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos (2005). En el año 2003 ingresa al Preparatorio de Artes Musicales en la Academia Superior de Artes de Bogotá (hoy Facultad de Artes – ASAB de la Universidad Distrital) y en 2006 comienza el pregrado en Música con énfasis en Composición y Arreglos en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Dentro de la misma facultad conforma el Semillero de investigación Mujunchay (2007) a partir de sus inquietudes sobre las manifestaciones y prácticas culturales populares y de tradición en Colombia. Como parte de su indagación artística y de formación ha tomado talleres con cultores de tradición de distintas regiones del país y músicos populares de Latinoamérica; además de seminarios y talleres relacionados con el arte, la investigación y las músicas de tradición y populares colombianas. Ha participado y presenciado festivales de músicas de tradición en Colombia como parte de la formación autodidacta como instrumentista y músico creador. En la actualidad conforma grupos musicales, de teatro y títeres como músico, intérprete y creadora.

Michels Manchego

Egresado de la Facultad de Artes ASAB- Universidad Distrital Francisco José de Caldas como Maestro en Música con Énfasis en Composición y Arreglos. Ha complementado sus estudios en violín, cuatro llanero, tiple, canto y bandola llanera con diferentes maestros; y de guitarra, tiple, flauta traversa tradicional y percusión de forma autodidacta. Ha pertenecido a diferentes agrupaciones de música de cámara en instituciones como Batuta Jerusalén, colegio INEM Santiago Perez, Universidad Central, Universidad Distrital entre otros; al grupo de músicas campesinas Sones de la montaña y al Ensamble de cuerdas andinas de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital. Participó en la

realización de la banda sonora del documental "Toda la vida al campo" con el grupo Pa´ la tierrita a partir de relatos de los campesinos de Usme. Esta agrupación construye una propuesta de músicas carrangueras, campesinas y llaneras de la cual hace parte desde 2010. Compuso el tema principal del 7° festival de títeres y teatro infantil 2010 de Bogotá y de la página oficial de la Asociación de Titiriteros de Colombia ATICO; ha realizado la sonorización de obras de títeres y teatro de montajes propios y de otras agrupaciones.

Ha sido profesor y tallerista de música desde el 2004 en diferentes instituciones entre las que se destaca la Corporación Escuela de formación musical Nueva Cultura, a la cual perteneció como docente por cinco años. Actualmente se desempeña como titiritero, músico, compositor e investigador. Pertence al grupo de músicas campesinas, carrangueras y llaneras "Pa´ la tierrita", el grupo de músicas colombianas "Los alegres músicos parrandistas de las celebraciones ancestrales mitológicas y atávicas de las cañas, los venados y las flores", a los grupos de títeres y teatro "Taller de títeres la curiara", "La pepa del mamoncillo teatro y títeres", "La JUTI Impro" y al grupo de investigación en Teatro y memoria histórica TYMH.

4. *Diploma video clip* La tierra le quitan