



Piso de Asfalto

Nombre

Diana Marcela Hernández Ariza

Karen Brigitte Guerrero Silva

Corporación Universitaria Minuto de Dios

Rectoría Sede Principal

Bogotá D.C. - Sede Principal

Licenciatura en Educación Artística

mayo de 2020

Piso de Asfalto

Diana Marcela Hernández Ariza

Karen Brigitte Guerrero Silva

Trabajo de Grado presentado como requisito
para optar al título de Licenciado en Educación Artística

Asesor(a)s

Edgar Arturo Grimaldos Falla

Formación

Magister en Docencia de la Educación Superior

Corporación Universitaria Minuto de Dios

Rectoría Sede Principal

Bogotá D.C. - Sede Principal

Licenciatura en Educación Artística

mayo de 2020

Dedicatoria

Dedicamos este proyecto a todos los educadores que quieran implementar nuevas estrategias en la enseñanza y que se arriesguen a involucrar diferentes medios para desarrollar un pensamiento crítico en sus estudiantes.

Agradecimientos

Agradecemos primeramente al Semillero de Nuevas Músicas Colombianas que nos permitió tener un acercamiento a la música colombiana y a la interpretación y el conocimiento de la bandola andina. También a quienes colaboraron en la realización de este proyecto y creyeron en nosotras, a nuestro compañero Nicolás por su apoyo en la interpretación de la canción, a nuestro tutor Arturo por su apoyo incondicional y por la orientación en el desarrollo del objetivo de este proyecto, por último al profesor César que nos incentivó y no motivó a arriesgarnos a incursionar en un lenguaje de las artes del cual no teníamos mucho conocimiento.

Nota de aceptación

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Bogotá, mayo de 20

Tabla de Contenido

Capítulo I. Génesis creativa	14
Capítulo II. Diálogo de Textos y Contextos	17
Historia musical colombiana.	17
Bandola Andina.	23
Contexto Social De Violencia.	27
Canción Colombiana y Violencia.	39
Canciones escogidas.	39
Capítulo III. Desarrollo Compositivo	48
Análisis Musical.	48
Composición.	52
Capítulo IV. Reflexiones y Aprendizajes	56
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	64

Lista de tablas

Tabla 1- Ordenes de la bandola.....	25
Tabla 2- Sistema de composición numérica.....	54

Lista de Imágenes

Ilustración 1- Foto bandola tomada por Diana.....	13
Ilustración 2-Ensayo del Semillero de Nuevas Músicas Colombianas.....	15
Ilustración 3-Foto partes de la bandola	25
Ilustración 4-Plectro	25
Ilustración 5-Foto Postura de bandola.....	27
Ilustración 6-Partitura “a quien engañas abuelo”	42
Ilustración 7-Partitura “Campesino embejucao”.....	46
Ilustración 8-Partitura “Campesino embejucao”.....	47
Ilustración 9-Introducción del “Campesino embejucao”.....	49
Ilustración 10. Sistema de ritmo espejo.....	53
Ilustración 11. Partitura de "El piso de asfalto"	56

R.A.E.

RESUMEN ANALÍTICO EDUCATIVO	
TÍTULO:	AUTOR:
Piso de Asfalto	Diana Marcela Hernández Ariza Karen Brigitte Guerrero Silva
EDICIÓN:	TUTOR (es):
UNIMINUTO	Edgar Arturo Grimaldos Falla
PALABRAS CLAVES:	
Historia musical, carranga, campesino, bambuco, canción violencia, composición musical, semillero de música colombiana.	
GRUPO DE INVESTIGACIÓN (Solo si se vincula el proyecto a un semillero registrado)	
Ambientes de aprendizaje	
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN	
Didácticas Específicas	
SEMILLERO DE INVESTIGACIÓN (Solo si se vincula el proyecto a un semillero registrado)	
Semillero de Nuevas Músicas Colombianas	
DESCRIPCIÓN:	
A través de este proyecto se pretende abarcar dos temas, en primer lugar, el desarrollo del aprendizaje de la ejecución de la bandola como instrumento típico de la región andina colombiana, y el contenido narrativo de violencia encontrado en las letras de las canciones, así como la estructura musical que sirva para la realización un ejercicio compositivo	
CONTENIDO:	
Con este proyecto pretendemos reconocer que la música debe contemplar aspectos	

fundamentales como: la técnica del instrumento (bandola), el contenido de las canciones (violencia) y el desarrollo creativo dado desde el análisis de un tema musical (composición).

METODOLOGÍAS INVOLUCRADAS EN DESARROLLO CREATIVO:

Investigación Creación, Composición Musical, Cifrado, Ejecución Instrumental de la Bandola.

CONCLUSIÓN (Reflexiones y Aprendizajes):

Como educadoras artísticas consideramos que es importante el poder generar una interacción integral en el conocimiento social, político, musical e histórico y poderlo reunir como una herramienta profesional y personal, ya que por medio de esta investigación logramos abarcar desde diferentes perspectivas el análisis de la historia social y cómo va ligado a los diferentes medios de expresión, en este caso el lenguaje musical. Nosotros los educadores tenemos la misión de expandir las visiones que se tiene frente al aprendizaje y los medios que se emplean para ello, pues consideramos que es importante implementar las diferentes áreas del saber para generar una contextualización y tener más conocimiento más amplio del tema tratado, y con este proyecto logramos cumplir este propósito.

Resumen

El *Piso de Asfalto* es la oportunidad de acercarse a la composición musical colombiana dándole un sentido de protesta ante las realidades del campesino colombiano que se ve inmerso en las grandes ciudades donde sus identidades se van transformando y olvidando gran parte de sus tradiciones ancestrales, familiares, y en general culturales. Aborda temas referentes a la protesta musical, partiendo de los acontecimientos históricos con el fin de comprender el contenido de las narrativas en las canciones. En función de lo anterior el *Piso de Asfalto* es el título de una canción que representa un proceso compositivo dado desde la investigación creación como enfoque metodológico desde la Educación Artística.

Palabras clave: Historia musical, carranga, campesino, bambuco, canción violencia, composición musical, semillero de música colombiana.

Abstract

Piso de Asfalto is the opportunity to approach Colombian music composition giving to it a sense of protest against Colombian peasant realities which are seen immersed in the big towns where their identities are transformed and their ancestral, familiar and cultural traditions are forgotten. It addresses topics related to the musical protest, starting from historical events with the purpose of comprehend the content in the song's narratives. Based on the above, *Piso de Asfalto* is a song's title that represents a compositional process given since investigation - creation as methodological focus since Artistic Education.

Key words: Music history, carranga, peasant, bambuco, violence song, musical composition, Colombian music hotbed.

Introducción

Este trabajo está desarrollado con el fin de realizar un acercamiento a la música tradicional colombiana de la región andina desde la investigación creación como enfoque metodológico para la construcción del conocimiento. El documento consta de cuatro apartados: génesis creativa, diálogo de textos y contextos, desarrollo creativo y reflexiones.

En la génesis creativa se expone la idea, el propósito de estudio y el objetivo de creación: desarrollar la capacidad de análisis desde el “campesino embejucao” (canción colombiana) en su contenido musical y lírico con el fin de tomar las estructuras analizadas como base para la realización de un ejercicio básico de composición que conlleve a comprender el lenguaje musical.

En el diálogo de textos y contextos se realiza un acercamiento a los referentes históricos coloniales que influyeron en el desarrollo de músicas populares colombianas, así mismo se revisa el contexto histórico musical que enmarca las canciones de violencia escogidas para este proyecto. En cuanto al desarrollo creativo se detallan el análisis musical y compositivo de la canción realizada con base a la estructura del referente seleccionado el “campesino embejucao”.

Por último las reflexiones representan un conjunto de conclusiones en cuanto a los ejes temáticos y el desarrollo investigativo alrededor de la composición musical y su contextualización en un momento histórico, político, socio cultural.

Piso de Asfalto



“La riqueza musical de nuestro país es enorme. En cuanto a mi especialidad, la andina, se caracteriza por su sencillez, naturalidad y porque es un llamado a querer nuestra tierra. Hay que viajar lejos y por un buen tiempo para que un bambuco le conmueva a uno hasta la médula”.
(Gentil Montaña).

Ilustración 1- Foto bandola tomada por Diana

Capítulo I. Génesis creativa

El interés por la música colombiana surgió en la universidad en la clase de taller de expresión musical, donde con diferentes instrumentos que proporciona la institución se buscaba aprender técnicas para entender y enseñar música. Practicamos con ritmos como cumbias y bambucos con contenidos didácticos, esto llamó nuestra atención hacia un aprendizaje más profundo de la música colombiana debido a su riqueza y diversidad, su instrumentación, su estructura rítmica, su melodía, y su importancia en el desarrollo de la identidad cultural colombiana.

El profesor notó el interés y en una clase nos invitó a participar en un semillero que precisamente se enfoca en la música tradicional colombiana (Semillero Nuevas Músicas colombianas), desde ahí, conocimos los tres instrumentos fundamentales de la región andina: el tiple, la bandola y la guitarra. Nos interesamos por la bandola debido a su carácter melódico, y poco a poco la hemos ido adoptando como nuestro instrumento principal dentro del semillero.



Ilustración 2-Ensayo del Semillero de Nuevas Músicas Colombianas

Basados en la experiencia del semillero, otro aspecto que nos llamó la atención fue el contenido narrativo de las canciones que interpretamos en relación con el contexto socio cultural, es decir, más allá de tocar unos temas musicales queríamos ahondar en el sentido detrás de las letras. En ese sentido, encontramos en algunas letras contenido en relación con la violencia colombiana de la región andina, principalmente las canciones “*a quien engañas abuelo*” y “*campesino embejucao*”.

Las dos canciones anteriormente expuestas abarcan aquellos sucesos de la historia colombiana comprendida desde el año 1930 a 1965 en donde la música andina resaltó el sentir campesino dentro de un contexto de violencia bipartidista, debido a esto miles de campesinos sufrieron las consecuencias viéndose forzados a abandonar sus hogares, sus costumbres, sus familias y sus vidas, alzando su voz con la esperanza de que las armas sean silenciadas y los machetes se limiten al laboreo campesino y no a temibles armas letales.

Se realizará un análisis dentro de sus letras de esos temas para enriquecer el proceso creativo de tal manera que se logre incentivar a las personas que desconocen el simbolismo de estas músicas, al disfrute y al entendimiento de sus contextos, de las analogías que hay tras cada canción. Pues debido al surgimiento de otros ritmos musicales con un constante enfoque comercial, gran parte de la población se ve cegada ante esa nueva corriente y hace a un lado las piezas musicales compuestas por maestros de la música colombiana.

Hacemos énfasis en el campesino, ya que en la lucha del poder fue quien “llevó del bulto” y fue privado de sus derechos humanos. Consideramos que esta música permea el hecho histórico que aún sacude las vidas de los campesinos y es una forma de contar a las nuevas eras, o a aquellos que debido al trajín cotidiano olvidan la memoria colombiana, a recordar que los campesinos se veían obligados a huir, también como una forma de contarles las vivencias y sentimientos de las víctimas de este conflicto. Las consecuencias de esta violencia se reflejan en el surgimiento de las bandas delincuenciales, el narcotráfico, los carteles, entre otras entidades que promueven la violencia, y eso se abordará en el desarrollo del análisis.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto surge la posibilidad de abarcar dos temas en este proyecto de investigación creación: en primer lugar, el desarrollo del aprendizaje de la ejecución de la bandola como instrumento típico de la región andina colombiana, y el contenido narrativo de violencia encontrado en las letras de las canciones, así como la estructura musical que sirva para la realización un ejercicio compositivo.

Con este proyecto pretendemos reconocer que la música debe contemplar aspectos fundamentales como: la técnica del instrumento (bandola), el contenido de las canciones (violencia) y el desarrollo creativo dado desde el análisis de un tema musical (composición).

Capítulo II. Diálogo de Textos y Contextos

Historia musical colombiana.

Uno de los propósitos de este trabajo es hacer una aproximación de un hecho histórico que permita entender sucesos del pasado y sus repercusiones en la actualidad, lo cual así mismo nos permitirá hacer una conceptualización histórica frente al tema que abordaremos a partir de la música; para ello, consideramos pertinente realizar un microanálisis donde los casos particulares, hechos y evidencias puedan ser abordados adecuadamente para conseguir la comprensión de las relaciones y dinámicas sociales que trascienden en la historia. Como es el caso de la música colombiana frente a sus influencias aborígenes, africanas y españolas.

Se dice que la tradición colombiana tiene muy poco de propia y más de extranjera, pues antes de la llegada de los españoles la música solía ser de carácter mágico religioso, ya que era utilizada para diversas ceremonias de cosecha, religiosas, funerales, nupcias, entre otros (Espriella, 1997 en Gamboa, 2016) y se componía a través de instrumentos de percusión hechos con cuero de animales, maracas, e instrumentos aerófonos como flautas.

Fue en el siglo XVI con la invasión española que muchos de estos instrumentos fueron eliminados y transformados bruscamente, pues surgió lo que (López, 2002) denomina como una “*deculturación*” en donde la cultura aborigen se vio prácticamente destruida, conservando muy pocas cosas, y viéndose obligados a “*Endoculturizarse*” asimilando las creencias y costumbres de la nueva sociedad. Es así como parte de la historia de lo que ahora somos, debemos buscarla en la historia española, la cual tuvo notables influencias griegas.

Dicho cambio genera gran impacto musicalmente debido a que gran parte de la música aborigen queda enterrada en el olvido y lo que se puede rescatar es tan pobre que al día de hoy son

pocos o nulos los registros de esta. En lo demás la música que permeó en la cultura colombiana fue la proveniente de España, la cual encierra todo un proceso de culturización artística griega, que influye en sus cantos y trovas, de los cuales cuando se cantaba profanamente solía tener como tema principal algún romance amoroso, así como su influencia instrumental de carácter italo-gótico de los cuales provienen sus arpas, laúdes, guitarras, pianos y otros instrumentos. Sin embargo, ese es tan solo un aspecto de su música, pues principalmente la música española solía girar en torno a las misas, eventos religiosos, salmos y como medio para las misiones de los sacerdotes de impartir la religión cristiana, pues desde los más antiguos antecedentes, la música ha sido enseñada principalmente por la iglesia y ha aportado considerablemente en su desarrollo. (Osorio y Ricarte, 1879)

Por ello, al llegar los españoles al territorio americano, los encargados de culturizar a los aborígenes eran los sacerdotes y los misioneros también nombrados “ministriles” al tener un amplio conocimiento musical. *“Enseñaban a los indios convertidos a alabar a Dios en funciones religiosas que solemnizan en cantos sagrados que estos aprendían y cantaban mientras los españoles tañían sus guitarras, vihuelas y bandurrias...”* (Osorio y Ricarte, 1879, p.12).

De esta manera la iglesia española traía progresivamente nuevos instrumentos que permitían seducir por medio de diversas melodías al pueblo indígena, que alternamente era mestizado con el pueblo español y los negros eran traídos desde África, quienes debido a su fuerza fueron obligados a ir para soportar las labores de minería que los indígenas no podían. Esta población se asentó demográficamente en el litoral del Pacífico y el Atlántico y trajeron con ellos su misticismo característico de su cultura y sus cualidades musicales de las cuales se puede identificar la polirritmia, su emblemático tambor y la expresión ampliamente marcada en sus

ritmos, bien sea de alegría, tristeza o enojo. Así como la cultura indígena, ellos también solían hacer rituales en torno a funerales y fiestas (Gamboa, 2016).

No obstante, la influencia musical se vio de manera diferente en cada región. Situándonos en la región andina podemos ver como amalgama las tres influencias, permeando en la de origen español, pues fueron sus instrumentos los que acogieron y empleaban para interpretar seguidillas y boleros, que expresaban sus emociones bien sea a una linda mujer, o en antelación a alguna celebración, estos instrumentos son los de la familia cordófono (guitarra, vihuela, bandurria), las cuales fueron acomodando a un sonido más propio, un sonido que como se dijo anteriormente, amalgama las tres influencias étnicas (Osorio y Ricaurte, 1879).

Debido a las amplias influencias de las tres etnias, la gente del pueblo empezó a acoplar en sus canciones los diversos matices que encontraba en su ambiente, tomando la exquisitez que le generaba la música española con sus diversos instrumentos (principalmente los cordófonos anteriormente nombrados, pues los instrumentos más “cultos” pertenecían a la sociedad aristócrata), empezó a componer a oído aquellas melodías que despertaban en su sentir. Para ese entonces, la música ya hacía parte del pueblo del Nuevo Reino (Colombia), pues cada momento era acompañado con tonadas bien fuera alegres o tristes, pero siempre con el protagonismo musical, de esta manera, la música se volvió tan nacional que tardaba poco más de 24 horas en atravesar de un extremo a otro (Osorio y Ricarte, 1879).

Luego de esta transculturización, surge lo que fue conocido como la “época del minué” en donde la sociedad del altiplano andino se ve influenciada con costumbres francesas, debido a que la comunidad europea se concentró demográficamente en esta región debido a sus condiciones fértiles y mineras, surgiendo de esta manera las sociedades aristócratas coloniales colombianas. A su vez los músicos y compositores populares adaptaron la música europea,

otorgándole una cualidad popular y bailable, como se puede evidenciar con los ritmos de torbellino, jota y contradanza.

El asentamiento de la música históricamente creció desde Bogotá, pues los españoles pretendieron formar una especie de “metrópoli” a partir de su concentración en el altiplano andino, gracias a esto, los sacerdotes, frailes y canónigos, solían importar los instrumentos a los conventos e iglesias ya establecidas (en lo que ahora es Bogotá), para la educación musical religiosa, así mismo se encargaron de construir la primera escuela musical en Santa Fe con la intención de generar más conquistas para la fe cristiana. Pero gracias a ello, la música popular se enriqueció y el lenguaje musical se volvió inseparable del colombiano, el cual, para ese entonces sentía que era una necesidad tocar instrumentos de cuerda los cuales eran el tiple y la guitarra.

Pero la música también formó parte importante del pueblo, en este caso del campesino de la región andina, quien se apropió de la música y la llevó a formar parte incluso de su más íntimo sentimiento, sus amores y sus razonamientos, así como también era su medio de expresión ante la incomodidad y sus padecimientos frente a los medios de poder establecidos en aquel momento. Básicamente la música se convirtió en el medio por el cual entendemos las visiones que se tienen frente al discurso cultural, político y ambiental pertenecientes a cada grupo social.

En nuestro punto de análisis, el cual es la región andina, encontramos estas expresiones en la guabina, danza, pasillo, torbellino y bambuco, siendo este último el conocido como ritmo nacional, el cual además de tener acogimiento aristocrático, fue acogido por el pueblo para hablar de sus posiciones frente a lo que sucedía bajo las formas de gobierno del momento, así mismo surgieron otros ritmos que se alejaron de las influencias académicas, ritmos en los que su composición bastaba de guías auditivas y no de la escritura por compás, la cual se identificó como música campesina, en donde su esencia permitía conservar las expresiones de esta

población, estos son la carranga, el merengue campesino y la rumba criolla, consideradas músicas montaÑeras, rastrojeras o guascas (Cárdenas y Morales, 2009), por el hecho de ser diferentes a las otras músicas de origen mestizo y en sus composiciones podemos encontrar temas sobre el mundo rural andino, teniendo en cuenta la relación emocional que se desarrolla por la tierra, la familia, la riqueza del campo, las críticas al hombre de la ciudad, los diálogos con los aspectos que componen su entorno, el dolor por los desplazamientos forzados, los cuales son causa del conflicto sobre el cual ahondaremos para adentrarnos en el sentir campesino y la forma en que la violencia política se origina en los diálogos de poder de los altos mandos en la estructura gubernamental.

Por ello nos centramos en la música andina, que si bien ha destacado la composición a partir de la audición y así mismo se ha transmitido oralmente debido a que la educación musical no estaba al alcance de todos, así mismo, esta región se ha nutrido con músicos que surgieron gracias a la enseñanza por parte de las instituciones religiosas nombradas anteriormente, y de algunos encuentros en donde muchos músicos se reunían a aprender y realizar tertulias musicales (Osorio y Ricarte, 1879). Aquellos que estaban capacitados se dedicaban a la enseñanza bien fuera particular o institucional, pero la independencia institucional de la enseñanza musical con la iglesia sucedió gracias a la motivación por parte de Jorge Price, de reavivar las sociedades filarmónicas que surgían en tertulias y reuniones como fue el caso de su padre Enrique Price, pero que iban perdiendo peso, en dichos encuentros contó con el apoyo necesario para crear la Academia Nacional de Música, en la cual se determinó que estaría destinada únicamente a la enseñanza de la música clásica Europea:

“La educación musical formal en Bogotá estableció fronteras musicales territoriales muy cerradas, excluyendo del currículo a la propia música cuyas raíces fueron tanto indígenas

como africanas, y limitándose exclusivamente al aprendizaje de la música extranjera, en gran parte europea. No se tuvo en cuenta la necesidad del individuo ni del medio bogotano” (Barriga Monroy, 2014, p.21).

En aquella academia grandes músicos se capacitaron, como fue el caso de Pedro Morales Pino, personaje del cual destacaremos sus aportes al desarrollo del folclor colombiano, quién a partir del conocimiento adquirido, estudió a profundidad las músicas populares que se caracterizaban por no tener registro escrito, sino ser de mera tradición oral, logrando de esta manera traducirla a la escritura musical. Así mismo aportó en el arreglo de instrumentos de cuerda como la bandola y dio paso a nuevas formas de representación de la música tradicional mediante la fundación del conjunto instrumental de cuerdas y vientos, nombrado “Lira Colombiana” en donde gran parte de los músicos que la integraban, oscilaban entre sastres, zapateros que se participan con intelectuales y poetas. (Santamaría, 2007).

“Morales Pino que es el gran transformador y organizador de un poco de iniciativas y de cosas de nivel patrimonial, se encarga de vincular a la bandola con la guitarra y el tiple y a tocar géneros de la región andina” (Contreras, 2016, p. 22)

Pedro Morales Pino nace en Cartago 1863 y murió en 1926, viajó a Bogotá donde estudió en la Academia Nacional de Música, fue un eminente compositor folclórico y profesor de bandola, quien luego de poseer sólidos conocimientos musicales, se dedicó de lleno al estudio y cultivo de la música folclórica colombiana, gracias a esta pasión fundó la agrupación Lira Colombiana (ya nombrada anteriormente) en 1899 y con la que llevó la música colombiana de excursión por toda América. Una de sus contribuciones más destacadas fue agregarle un sexto orden a la bandola andina correspondiente a la nota de Fa sostenido (Banrepcultural,2017). El rol de la bandola en este ámbito siempre fue melódico mientras la guitarra y el tiple cumplían un

papel acompañante. Por lo general se encuentra la bandola en formato de grupo correspondiente al trío andino y los ritmos que suelen ser interpretados con estos son los de bambuco, danza, guabina, pasillo, torbellino y vals.

Bandola Andina.

Decidimos escoger entre estos instrumentos, la bandola que es la encargada de la melodía dentro del trío andino colombiano, por lo cual la hace un instrumento líder que atrajo nuestra atención. Desde ahí se propone un gran reto y es reconocer la bandola como nuestro instrumento principal tanto en sus aspectos técnicos como interpretativos, que forman parte del contexto musical que rodean las canciones escogidas y representan la época de la violencia colombiana a mediados del siglo XX.

Esta música, así como lo dice el señor Joaquín Piñeros Corpas en su artículo La música y el sentimiento popular de Cundinamarca: “A semejanza de la lírica, a oratoria y otros géneros literarios, la música presto un importante concurso a la causa de la emancipación. Gentiles contra danzas y apasionados bambucos y torbellinos (ritmos predominantes en Cundinamarca), señalaron los principales episodios militares y mundanos de aquel entonces; la fanfarria y la banda fueron en la derrota o en la victoria interpretes fieles de los sentimientos...” (Piñeros en Gamboa 2016, p.40)

Decidimos escoger el “trío andino” ya que los instrumentos que lo componen fueron apropiados por el pueblo desde la llegada de los españoles, pues ellos los trajeron como medio de culturización y al aprender a interpretarlos e ir conociendo a profundidad, realizaron diferentes modificaciones para sentirlos más propios a los ritmos que se iban desarrollando a partir de las diferentes influencias étnicas (españolas, indígenas y africanas). Adicional a esto, la música era apreciada desde el punto de vista expresivo, pues antes del desarrollo pleno de la música tradicional colombiana, el pueblo interpretaba con estos instrumentos de cuerda, tonadas que

representaban bien fuera sentimientos, celebraciones, funerales, sucesos importantes, entre otros.

Como anteriormente lo nombramos, nuestro enfoque es la bandola, se estima que proviene principalmente de España y antepasados en Asia y Europa. En Colombia se han realizado algunas intervenciones y transformaciones que la hacen distinta a los demás instrumentos, pero su forma de afinación y manejo son propios de nuestra cultura y costumbres, algunos de sus antecesores son la bandurria y la mandolina.

Durante la influencia e interacción de nuevos géneros, surgió la necesidad para los bandolistas de la transformación a un nuevo instrumento y nace la familia de las bandolas, ya con esto se incursiona desde el año 2003: bandola alto, bajo y contrabajo, esto nos lleva a facilitar la interpretación de un repertorio solista, como en la agrupación “*perendengue*” (Agrupación cuarteto de bandolas).

Dentro de la academia, cabe resaltar que a lo largo de los años se ha venido incluyendo a la bandola en diferentes estudios, de hecho ahora se encuentra incluida dentro de los estudios académicos musicales, resaltando su importancia en el hecho de intentar posicionarla como un instrumento universal.

A continuación, se exponen las partes de la bandola Andina

Partes de la bandola andina



Ilustración 3-Foto partes de la bandola

El plectro, también llamado púa, plumilla, uña o uñeta, es una pieza delgada, pequeña y firme, por lo general en forma de triángulo, hecha de diferentes materiales el más común es el plástico que se usa para tocar la guitarra y otros instrumentos de cuerda en este caso la bandola, como un reemplazo o ayuda de los dedos para tocar de una manera más fina en el sonido.



Ilustración 4-Plectro

Este instrumento se constituye por seis órdenes afinados simétricamente (Cuarta justa) su orden de afinación es la siguiente

Número del orden	Nota musical
1 orden	Sol
2 orden	Re
3 orden	La
4 orden	Mi
5 orden	Si
6 orden	Fa sostenido

Tabla 1- Ordenes de la bandola

En la familia de las bandolas se viene teniendo un progreso importante con la aparición de agrupaciones como la Lira Colombiana fundada por Pedro Morales Pino, OCB (Orquesta Colombiana de Bandolas), Cuarteto Perendengue, entre otras. Estas agrupaciones le han sacado el provecho a este instrumento integrándose en tríos típicos andinos y las han promovido en conciertos y lugares de congregaciones de diferentes grupos musicales; no hay que desconocer los diferentes festivales de música andina colombiana como el famoso festival de música andina colombiana “Mono Núñez”.

Postura. Para tocar el instrumento el intérprete debe sentarse en una posición relajada y con los dos hombros a la misma altura. A diferencia del tiple y la guitarra, este instrumento no posee una cintura, por lo cual se hace necesario apoyarla sobre ambas piernas. En Bogotá se utilizan tres posiciones básicas de las piernas. Pueden colocarse con los dos pies apoyados en el piso, con la pierna izquierda levantada sobre un escabel o con las dos piernas elevadas sobre el escabel. Las dos últimas son las más comunes. Cuando no se tiene escabel para levantar la pierna izquierda a veces se cruza la pierna

Nosotros hemos adoptado diferentes posiciones que nos permite tocarla cómodamente como muestra la siguiente imagen

Ejemplo:



Ilustración 5-Foto Postura de bandola

Contexto Social De Violencia.

El fin de esta investigación es hablar por medio del lenguaje musical sobre los hechos históricos que acontecen el conflicto armado entre conservadores y liberales, el cual se antecede de la Guerra de los mil días, luego del surgimiento de un partido político representante del pueblo, el partido liberal, que pretendía derrocar la hegemonía conservadora y promover un estilo de gobierno enfocado en el bienestar del pueblo en general. Sin embargo, este fin ha desvariado con el método empleado para defenderlo, pues debido a la competencia que surgió la violencia vino con ella y en ambos bandos el odio se infundió y fue creciendo como una bola de estambre, extendiéndose a los rincones donde habitan personas inocentes quienes se vieron vulneradas.

Todo esto como causa de la crisis en la que se encontraba el país debido a las nuevas formas políticas que estaban surgiendo y así mismo las nuevas relaciones sociales que estaban tomando forma, como lo eran las dos corrientes del conservatismo, los “nacionalistas” quienes abogaban por mantener las costumbres burocráticas que venían martillando al país, y los otros conocidos como los “históricos” quienes pretendían entenderse con los liberales en busca de la descentralización y la realización de obras públicas, con el bien de frenar la corrupción. Así mismo desde el grupo liberal se conocieron dos divisiones en la que unos querían llegar al poder mediante recursos políticos, y otros mediante la confrontación armada (Semana, 2002).

Este momento se veía también sufriendo de una inestabilidad económica debido al cambio que se produjo de oro a dinero impreso propuesto por Miguel Antonio Caro quien en su momento fue presidente hasta la llegada de Manuel Antonio Sanclemente, quien a sus 80 años de edad logró posicionarse como presidente y al cabo de cuatro meses bajo la ayuda de su vicepresidente José Manuel Marroquín, quien había aprovechado ese momento para tener en cuenta las peticiones de los “Liberales”, y los conservadores “históricos” y “nacionalistas”(Del rio, 2015), para tomar las riendas del país como se debía, pero Sanclemente influenciado por el descontento del “nacionalista”, decidió acabar con esos acuerdos pactados por su vicepresidente, lo cual hizo que los sectores liberales se cargaran de más motivos para dar inicio a lo que se conoció como la guerra de los mil días, la cual tuvo mayor asentamiento en el departamento de Santander donde se llevaron a cabo algunos encuentros en los que en su momento cada bando (Liberal- conservador) obtuvo la victoria, siendo en uno de esos encuentros ganados por los liberales, en donde luego del triunfo, dejaron escapar a los que habían sobrevivido de las tropas conservadoras y lo cual, en un futuro implicaría la victoria absoluta del régimen conservador.

Todo este suceso dejó aproximadamente 100 mil muertos en un país que para ese entonces no contaba con la sobrepoblación actual, implicó una deuda externa de gran peso y quebrantó la economía del país. Así mismo el miedo se infundió en las comunidades campesinas y rurales, y se extendió una profunda discordia idealista en toda la población.

Debido a esto, se dice que el siglo XIX comenzó en la década de los 20 con un capitalismo más avanzado, con menos rasgos coloniales y un aire más moderno, más urbano, pues en ese momento la economía estaba empezando a tener más peso y apuntaba a la recuperación económica mediante el cultivo del café y la exportación de este (Del rio, 2015) así mismo esto sembró las bases desarrollo industrial.

Esto representaba inconsistencias y eminentes desempleos, el país se orientó al aprovechamiento de los minifundios y latifundios en la cosecha de diferentes alimentos y del cultivo bovino, así mismo en el crecimiento textil, motivo por el cual los campesinos se veían obligados a ir en busca de oportunidades en la ciudad en donde hubo un auge de fábricas, comercio y construcción ya que al buscar la “modernización” era necesario expandir la ciudad en este caso Bogotá, (Arias, 2017).

Los grandes cambios no mermaron la desestabilidad en el país, pues como nunca tuvo una política enfocada en las necesidades y características del país, los proyectos decayeron y tanto la red férrea que se promovió, como todo tipo de transporte como el fluvial presentaron gigantes inconvenientes de cobertura y de capacidad, motivo por el cual las exportaciones y el transporte comercial empezó a tener quiebres y pérdidas.

Así el problema empezó a extenderse en diferentes aspectos tales como el conflicto entre campesinos y colonos (Terratenientes) frente a los latifundistas que, con apoyo de las autoridades locales, tomaban poder frente a las tierras de los más “débiles”, para contraponer esta imposición

se formaron ligas campesinas que, buscando el respaldo de entes políticos del liberalismo, conociendo así por primera vez el Movimiento campesino (Meertens y Sánchez, 1983).

El mismo caso lo podemos presenciar en la ciudad, en donde el “proletariado” estaba empezando a cobrar mayor “conciencia social” de modo que al surgir el Partido Social (1919), estos que lo componían inculcaron en los obreros pensamientos de revolución,

“intentaban familiarizar al trabajador con un lenguaje, unas prácticas, unas ideas y unos rituales que debían conducir a un mundo supuestamente más justo, un mundo en el que la lucha de clases, la solidaridad obrera, la importancia de la huelga, la exaltación de la revolución, las críticas contra la «oligarquía» y el imperialismo, constituían piezas fundamentales”. (Arias, 2017, p.50).

Esto se vinculó a la explotación laboral a la cual eran sometidos sin discriminación de edad o género, sumado a unas condiciones alimenticias y de salud pésimas y deplorables, logrando así que la población obrera se levantara en huelga para exigir derechos que les estaban negando, a lo cual la burguesía (políticos, empresarios y el clero católico) respondieron a esto como un acto abusivo que se contraponía a la armonía social , tomando medidas de represión como despidos, persecuciones, asesinatos y desprestigio de la moral proletaria infundiendo ideas de que estas personas eran alcohólicas, perezosas, viciosas, etc, (Arias, 2017).

El liberalismo, socialismo y comunismo estaban a favor de las peticiones de los obreros, logrando así infundir la motivación de la lucha social y por lo tanto el número de huelgas aumentó, dándole así la dirección de protesta nacional, pues en todos los rincones los sectores obreros se “levantaron” por sus derechos. Pero el partido conservador no se tomó esto como un problema de miseria y pobreza, sino que, erróneamente pensaban que se trataba de campañas difamatorias y trampas por parte de los otros movimientos, ya que en la esencia del

conservatismo se encontraba el deber de ir en contra de los ideales socialistas y comunistas, así como también, lo era el “ crear, por medio de leyes bien meditadas, un estado social reacio a los fenómenos que generan las luchas de clases, como son la miseria, el latifundio y las desigualdades injustas...” (Arias, 2017, p.60)

El hecho de entrever la incapacidad por parte del conservatismo de enfrentar estas nuevas demandas sociales y el fraccionamiento interno, llevó a que democráticamente el partido liberal subiera al poder con la presidencia de Enrique Olaya Herrera (Meertens y Sánchez, 1983), representando esto grandes expectativas de cambio que si bien no se cumplieron, pues el interés de él, era el de tomar las riendas del vacío económico luego de la gran depresión de 1929, enfocándose así en generar empleos y ayudar a la economía. Si bien uno de sus reconocimientos fue el de generar una reforma frente al horario laboral, estipulando un tiempo de ocho horas diarias. Es así como desde el posicionamiento de Olaya Herrera, se empieza a hablar de la República Liberal, pues comprendería un periodo amplio de liderazgo liberal.

Fue así como generó confianza en la oposición al no cambiar bruscamente sus regímenes, pero dicha calma se vio turbada en el momento de la elección de Alfonso López Pumarejo en 1934, quien llegaría con un nuevo discurso enfocado en su reconocida “Revolución en Marcha” en donde pretendía modernizar el estado mediante diferentes reformas que llenarían de falsas esperanzas al sector popular, pues si bien su enfoque estaba en ellos, los antes llamados “masas” que eran segregados por su condición social y económica(Arias, 2017).

Las bases de la economía para Pumarejo se desplegarán a partir de esa población al apostar por la alfabetización y capacitación laboral para ejercer funciones que requieren conocimientos específicos, por ello promovió la reforma educativa, la cual a su vez generaría incontables contradicciones y descontentos tanto con la oposición, como en parte de su mismo

partido Liberal , ya que en ella promovía aspectos como: democratizar la educación para que esta estuviera al alcance de todos (incluyendo mujeres y campesinos), cambió la condición de “humilde empleado” por *ciudadano* para todo trabajador bien fuera jornaleros, empleadas domésticas, etc; así mismo promovió el reconocimiento del folclor y la cultura popular, tanto como el reconocimiento de la diversidad y los derechos de la comunidad indígena(Arias, 2017).

Así como esa, promovió reformas como la Ley de Tierras en donde buscaba la reorganización de la propiedad privada de las tierras y la explotación obligatoria de las tierras, así como el poder del estado frente a las que se consideren patrimonio nacional, o aquellas que no tengan una vida útil en por lo menos diez años. También causó controversia la reforma tributaria y la legislación laboral, promoviendo mejoras en los salarios y en las condiciones laborales, teniendo como prioridad el bienestar del empleado frente a las exigencias del estado y apoyó a la conformación de la Confederación de Trabajadores de Colombia, apoyando también el surgimiento de sindicatos (Del Rio, 2015).

Pero el mayor conflicto se generaría al contrarrestar el poder del clero tanto en la educación, implementando nuevos saberes entorno a las ciencias sociales, como en las decisiones políticas, pues esta, (la iglesia) ya no tendría ese mismo peso que venía teniendo desde tiempos inmemorables.

Estas reformas representaron todo un problema tanto para él, como para el estado en el momento en que sus propuestas se quedan en pasos débiles e inseguros y su ejecución apenas llega a la mitad de lo que se había dicho. Pues la ley de tierras fue un completo fiasco en el momento de la asignación de minifundios en las familias campesinas pobres, quienes además de esto no contaron con los requisitos suficientes para el aprovechamiento o “explotación” de estas tierras, ya que no se les asignó ningún seguro, ninguna capacitación, tampoco algún crédito ni

apoyo del estado, generando un gran descontento en la población.(Del rio, 2015), a partir de esto la sociedad se empezó a disgustar e incluso estas propuestas generaron mayores inconvenientes respecto la propiedad privada. Debido a esto se empezaron a ver diferentes conflictos violentos en las zonas rurales por la posesión de tierras.

La decisión frente al clero le implicaría nuevos enfrentamientos bipartidistas, desembocando que la oposición reaccionara con sucesos violentos, pues el conservatismo que apoyaba fielmente a la iglesia católica se llenó de motivos e ideas luego de observar lo que sucedía en España con la Guerra Civil, acoplando así las medidas drásticas, que incluso implican violencia, para ejercer el autoritarismo frente a estas corrientes liberales, en busca de restaurar el orden y la autoridad (Arias, 2017). La raíz de este conflicto se derivó toda esta situación que conocemos de conflicto armado o violencia.

Luego de su periodo presidencial, Eduardo Santos, perteneciente al partido Liberal que compartía cercanías con el conservatismo, es quien sube al poder a apaciguar un poco a sus adversarios, buscando una renovación más concorde a los intereses de las élites, por ello restringe el derecho a la huelga, y limita, controla y debilita las pretensiones de su antecesor. No obstante, en las siguientes elecciones López vuelve a obtener la victoria, esta vez con más adversarios, incluyendo sectores de su mismo partido, y claramente la oposición conservadora quienes reducían su moral a comentarios en los que aludían a López como el responsable de la violencia, de la amenaza de la armonía social y como aquel que significaba guerra y el paso a un estado de inseguridad y desorden (Arias, 2017).

Debido a que su nuevo gobierno generó tensiones, a pesar de haber hecho aclaraciones en las que pretendía apaciguar a sus adversarios, y de haber centrado su gobierno en el completo desarrollo de su legislación laboral que anteriormente no había logrado culminar, los mandos

militares intentaron un golpe de estado en su contra, y aunque contó con el apoyo de la población obrera, su decisión fue renunciar en 1945. Esto causó que el partido liberal dejara de tener ese mismo apoyo por parte del pueblo y que se inclinaran a corrientes Gaitanistas, quien estaba en contra de ambas dirigencias (liberales y conservadoras) y promovía un movimiento en donde su eje central era el pueblo, y fuera considerado de esta manera el líder del “país real” ya que sus ideales iban en contra de la oligarquía.

Para este momento el pueblo estaba resentido debido a todas las promesas y cambios abruptos que el poder ejercía en ellos y al sentirse vulnerados, Gaitán llegó como una propuesta que cambiaría la percepción política frente al pueblo, por ello se esforzó para lanzarse como candidato disidente en 1946, pero el triunfo fue para el líder conservador Mariano Ospina Pérez (Arias, 2017).

El regreso a la presidencia del conservatismo implicó inconformidades por parte del pueblo, pues en esencia este partido centraba su atención en el crecimiento elitista y el enriquecimiento de sectores ricos, así mismo en el retroceso de las reformas liberalistas de los periodos anteriores, alentando así el descontento del pueblo y de sus contrincantes aunque Ospina intentara tener gestos formales con los Liberales, pues a esto se le suma que a diario en la prensa y en la radio se conocían nuevos gestos de violencia en los que cada bando responsabilizaba a su adversario.

De igual forma los hostigamientos hacia la población rural incrementó, especialmente hacia los campesinos liberales, cada vez el número de muertos aumentaban y sin esperar más los ánimos se enardecieron y los enfrentamientos crecieron aceleradamente, dándole una dimensión espeluznante. La crueldad y el miedo crecían a bocanadas en un episodio que representó la “fatalidad histórica” y recibió el nombre de “*Violencia*” esto debido a que los campesinos

comentaron que por la “Violencia” habían perdido a sus familias, es decir, la culpa ya no era de un personaje en específico o algún partido político, pues los campesinos y la población en general le atribuía estos sucesos atroces a la “Violencia” (Arias,2017). Esta era una gran oportunidad para los protagonistas de estos actos sanguinarios, quienes podían ”lavarse las manos”¹.

A raíz de este conflicto muchas familias han sido desplazadas injustamente de sus hogares abandonando su vida, su trabajo y sus sueños, pues para no perder la vida ante las amenazas de grupos armados legales e ilegales, se ven obligados a escapar y emprender largos viajes hacia un futuro incierto, sin ningún tipo de posesión ni bien, o coloquialmente “con una mano adelante y otra atrás”². Así mismo, han tenido que ver partir a sus parientes hacia una guerra a la que se ven obligados a participar, sin saber si los volverán a ver, o en algunas ocasiones presencian la manera en que acaban con la vida de esos seres queridos; estos son solo ejemplos de muchos de los maltratos e injusticias que ha tenido que vivir el pueblo y se ha mantenido hasta el día de hoy perjudicando a muchas personas en ámbitos sociales, económicos y emocionales.

La “Violencia” parte de un suceso en específico, sino del análisis de muchas decisiones que desataron el descontento de ambos bandos y de la sociedad. Estos hechos se abarcan desde 1930 con la República liberal, 1946 con el conservatismo nuevamente al mando y el surgimiento de la corriente Gaitanista en donde su líder Jorge Eliécer Gaitán destacó por sus pensamientos sociales que involucran priorizar al pueblo frente las imposiciones de la burguesía, buscando así la equidad social y el paso a una nueva política incluyente, y más dada al reconocimiento del

¹ Dicho popular que hace referencia al acto de evadir y zafar la responsabilidad

² “Una mano adelante y otra atrás”, palabra que se utiliza coloquialmente para designar la pobreza extrema, en alusión a que la persona no tiene ni para comprar sus prendas de vestir y por eso le toca utilizar sus manos para cubrir sus partes íntimas.

pueblo, siendo este el vocero de los sectores populares. Por este motivo sus ideales habían sido acogidos por esta población y generó confianza y esperanza en una época donde el miedo se apoderaba cada vez más del país. Es por esto que su asesinato en 1948 causó el descontrol y una profunda ira del sector popular hacia los partidos tradicionales y sus diferencias que desataron la desigualdad, el odio y la violencia (Del río, 2015),

Para hacer el análisis de lo cómo vivieron crudamente los campesinos y ciudadano estos atroces hechos de “Violencia”, nos basamos en la película dirigida por Francisco Norden, Basada en la novela homónima³ de Gustavo Álvarez, “*Cóndores no entierran todos los días*”. Esta película narra de manera objetiva el escenario de la violencia bipartidista desde el punto de vista táctico, enfocándose en la aniquilación y el suceso que detonó un ambiente de sangría fría. Narra cómo los campesinos de las zonas rurales eran los que más se veían afectados en el proceso de conservatización que quiso imponer León María Lozano (personaje de ficción representante de los comandantes del partido conservador) con el fin de evitar que los liberales recuperaron el poder luego de 16 años de la república liberal, y para cumplirlo, se puso la meta de diezmar a la mayoría de liberales, pues solo eliminándolos podría imponer su voluntad. Para ello, surgieron grupos legales e ilegales que se encargaría de eliminar a cualquier persona que “el doctor” (León María, quien después sería conocido como “el cóndor”) les pidiera. Uno de esos grupos eran los llamados “pájaros” quienes eran sicarios pagados con grandes sumas de dinero por los oligarcas del poder, como bien se venía diciendo, su papel era eliminar a cuanto liberal se les cruzara por el camino con el fin de hacer “viable la cordillera azul” pues con ese color se representaba el poder conservador (Álvarez, 1972).⁴

³ Homónimo hace referencia a que lleva el mismo nombre de la obra.

⁴ Álvarez, G (1972) *Cóndores no entierran todos los días*. Editorial Plaza y Janes. Recuperado de: https://books.google.com.co/books?id=AVjp-J0N45AC&pg=PP1&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Estos actos de violencia llegaron a tal punto que aquellos líderes que denunciaban los actos de violencia por parte de los conservadores eran asesinados al instante. Sin embargo, el hecho detonante para que el pueblo liberal alzara su voz, sucedió cuando varios de estos líderes presentaron y legalizaron una carta de denuncia la cual fue publicada en el periódico El Tiempo y en menos de treinta días de su publicación, se originó una matanza que originó una masacre en donde los campesinos que encontraron otro ideal de vida que seguir y defender a “capa y espada” a su partido político, de lo contrario eran asesinados cruelmente. En un comienzo los “pájaros” y demás conservadores que seguían a León María realizaban estos asesinatos solamente en la noche y en la zona rural andina, tras este suceso se perdieron los “escrúpulos” que guardaban y empezaron a asesinar a cualquier hora y en cualquier lugar arrastrando esta ola violenta hasta la ciudad. Este personaje logró infundir el miedo en los habitantes al incrementar las víctimas no solo con hombres combatientes o defensores, sino se le sumaron mujeres y niños, pues pretendían darse a respetar y demostrar que “la cosa iba en serio” derramando la sangre de miles de personas. Los asesinatos eran atroces a la crueldad de estos asesinos le sumaron torturas de todas las formas posibles, incluso implementaron el fuego como medio de martirio. (Álvarez, 1972)

Sin embargo, al opinar que la obra pretendía narrar de manera objetiva, nos referimos al hecho de que exponía cómo las personas se hacían poseedoras del ideal partidario, y explica que este se obtiene de la familia en su mayoría, postula como el hecho de elegir un partido político se vuelve un rasgo familiar, el cual no se objeta ni se razona, solo se acepta; mientras que en la zona rural, más que venir de tradición familiar, es algo a lo que se ven obligados a decidir, al verse vulnerables e invisibles para la hegemonía conservadora y la burocracia de la cual también era

partícipe el liberalismo. Sin embargo, muchos de ellos venden sus convicciones y dan su vida para servirle al “doctor” pues no tienen otra opción más que suplicar protección. A su vez, describe la posición de aquellos conservadores que desapruban los actos delictivos de León María y optan por rehusarse a opinar y guardar silencio ocultando sus opiniones.

No obstante, esta violencia no solo se vivió en esta época, pues a pesar de que se buscaron soluciones y se había pactado un cese al fuego, el surgimiento de estos grupos armados ilegales representó una influencia en distintos sectores que quisieron imponer también sus ideas por medio de la violencia, trayendo con ello el surgimiento de las guerrillas, el narcotráfico, los cuarteles en las zonas vulnerables de las ciudades, el sicariato, entre otras cosas. Por ende, a partir de ese momento la vida de muchas personas se ha visto y se ve afectada, sembrando en las personas el miedo y la inseguridad (Álvarez, 1972).

Debido a esto, se han implementado distintos métodos de expresión y de difusión por parte de aquellos que se aquejan y pretenden decirlo “sin pelos en la lengua”⁵; por ello se han compuesto distintas canciones entorno a la violencia bipartidista y su repercusión en la vida de las víctimas quienes en su mayoría se trata de “la gente de ruana”, los campesinos quienes pierden sus tierras, sus trabajos e incluso sus familias. Como venimos contando, estos sucesos tenían protagonismo en la región andina, lo cual no quiere decir que el resto del país no se hubiera visto afectado por esta violencia, pero si se resaltó en la zona andina, por lo que se compusieron un amplio repertorio de canciones en estos ritmos andinos, principalmente en bambucos, y de estas hemos seleccionado algunas canciones que consideramos pertinentes.

⁵ *Sin tapujos, escrúpulos ni engaños, de forma valiente.*

Canción Colombiana y Violencia.

A causa de este conflicto se han compuesto muchas canciones e intérpretes que hablan de este tema desde la época inicial hasta la actualidad, pues el conflicto armado se ha mantenido y con ello muchas personas han sido víctimas de despojo de su propiedad, de crueles asesinatos y de constantes amenazas. Por ello, compositores contemporáneos han mantenido esta corriente de protesta por medio del folclor colombiano, como el caso de Luz Marina Posada, cantautora antioqueña que le aporta un aire contemporáneo al bambuco, manteniendo la temática de protesta en varias de sus canciones como lo son: *Caminantes*, que narra cómo los campesinos no tienen otra opción más que abandonar el campo para no morir y se ven forzados a caminar largos senderos en busca de un hogar y una oportunidad para rehacer su vida; y “a pesar de tanto gris”, canción que trata el tema de la esperanza que queda después de tanta violencia.

Parte de nuestro proyecto se encuentra en el análisis del contexto en que se desarrolló la música andina, pues este conlleva al entendimiento simbólico de estos ritmos, ya que se desarrolló en sucesos específicos que han trascendido en la historia colombiana. A continuación, se exponen apartados de las letras donde se mencionan situaciones relacionadas con la violencia.

Canciones escogidas.

Las siguientes canciones han sido seleccionadas teniendo en cuenta el tema que abordamos y la ubicación geográfica del ritmo en que están compuestas, siendo la primera un bambuco titulado “A quien engañas abuelo”, compuesto por Arnulfo Briceño y la segunda una rumba criolla titulada “Campesino embejucao”, compuesta por Óscar Humberto Gómez. Ambas forman parte de las percepciones que tuvo el campesinado y el pueblo frente a los conflictos surgidos a partir de la lucha del poder entre liberales y conservadores, no obstante la canción “Campesino embejucao” Por el ritmo en que está compuesta, nos permite tener más cercanía con el sentir

campesino debido a que sus características rítmicas se alejan más del concepto académico, siendo su estructura se entendía más por guías auditivas que por la escritura en compases, aún así podemos encontrar la partitura de esta canción, pero principalmente su esencia está en la interpretación a partir de los sonidos que auditivamente pueden percibir y sentir.

A quien engañas abuelo

*“ A quien engañas abuelo, yo se que tu estás llorando
Ende que taita y que mama, arriba tán descansando
Nunca me dijiste como, tampoco me has dicho cuando
Pero en el cerro hay dos cruces que te lo están recordando //*

*Bajo la cabeza el viejo y acariciando al muchacho
Dice tienes razón hijo, el odio todo ha cambiado
Los piones se fueron lejos, el surco esta abandonado
A mi ya me faltan fuerzas, me pesa tanto el arado
Y tú eres tan solo un niño pa sacar arriba el rancho
Me dice Chucho el arriero, el que vive en los cañales
Que a unos los matan por godos, a otro por liberales
Pero eso que importa abuelo, entonces que es lo que vale
Mis taitas eran tan buenos, a naidas le hicieron males
Solo una cosa compriendo que ante Dios somos iguales//*

*Aparecen en elecciones unos que llaman caudillos
Que andan prometiando escuelas y puentes donde no hay ríos
Y al alma del campesino llega el color partidiso
Entonces aprende a odiar hasta quien fue su buen vecino
Todo por esos malditos politiqueros de oficio
Ahora te comprendo abuelo, por Dios no sigas llorando “*

Notamos en esta canción que los conflictos por obtener un desmesurado control económico, son los principales causantes que generan en las familias y personas afectadas el recuerdo imborrable de casos sobre pérdidas de residencias, familiares, y oportunidades de un desarrollo social pleno puesto que, en la memoria de estas, estos despojos permanecen como marcas del conflicto. Como evidencia en esta ¿A quién engañas abuelo?, donde un abuelo le dice a su nieto (que ha perdido los padres a causa de las violencias): “A mí ya me faltan fuerzas me pesa tanto el arado y tú eres tan solo un niño para sacar arriba el rancho”, a lo que su nieto le responde: “Mis taitas eran tan buenos, a nadie le hicieron males. Solo una cosa sé, que ante Dios somos iguales” ...

Arnulfo Briceño compuso esta canción para la interpretación por parte del dueto Garzón y Collazos, pero estos al notar el tinte crítico que caracteriza la canción, se negaron ante la oferta del compositor debido a que en su círculo social tenían varios amigos políticos y no querían tener algún conflicto con ellos, razón por la cual, la versión a la cual nos adaptamos es a la interpretada por el dueto Silva y Villalba compuesto por Rodrigo Silva y Álvaro Villalba en 1966

A quién engañas abuelo

Arnulfo Bricetto

4 C#7 F#m B7 E
 8 A E B7 1. E 2. E
 12 F#m B7 E
 16 F#m7 B7 E C#7
 20 F#m7 B7 E A E
 24 B7 E G#7
 28 C#m7 F#
 32 B A B7 E

A quién en ga ñas a bue lo jo se que tu es tu lo en do
 en de que tá tu y que ma ma a rri ba tan des can san do nan ca me di ja te co
 mo tan po co me has di cho cuan do pe ró en el ce rro hay dos cru ces que te lo es
 ta re cor dan do ha jo la ca be za el vie jo ya ca ri
 cian do al ma cha cho di ce tie ne ra rón hi jo el o ño to do a cam bia
 do los pio nes se fue ron le jos el sur co es ta a ban do na do a

César Julio Martínez Gil

Ilustración 6-Partitura "a quien engañas abuelo"

Campesino Embejucao.

El sentido de conmover no sólo lo inclinamos hacia la violencia, sino al sentir de las herencias y tradiciones que forman nuestra identidad cultural, esto y temas arraigados al conflicto lo podemos ver en la canción Campesino embejucao

Su importancia en esta investigación radica en su contemporaneidad y trascendencia cultural, así mismo de la analogía a la esperanza que queda ante la desgracia de aquellos que han sufrido las consecuencias del conflicto armado.

Esta canción es compuesta por Óscar Humberto Gómez, un santandereano dedicado al estudio del derecho y las ciencias sociales y políticas, que no teme en exponer sus opiniones, inquietudes e inconformidades frente a las acciones que tomadas por el centro de poder afectan a la sociedad civil y campesina. En los diferentes medios de expresión que ha implementado para exponer estas críticas, nos centramos en su canción “Campesino embejucao” sobre ella se dice que es un bambuco, y así mismo se habla de su esencia rítmica perteneciente a la rumba criolla principalmente por el uso de la guacharaca, esto lo iremos descubriendo mediante el análisis que realizaremos:

Letra

*“Me tienen arrecho con tanta juepuerca preguntadera
Que que color tiene mi bandera que si yo soy godo o soy liberal
Me tienen berraco con tanta juepuerca averiguadera
Que si soy eleno que pelo si quiera, apoyo a las AUC o soy de las FARC
Me tienen mamao con tanta juepuerca interrogadera
Que si yo a la tropa le abro las cercas y les doy el agua de mi manantial
Que si soy comunista, de ANAPO, de la izquierda, o de la derecha
Que si imperialista, que joda arrecha resulta querer vivir uno en paz
(Yo soy campesino trabajador, pobre, muy honra'o
Vivia muy alegre pero me tienen embejucao) X 2*

*Pues miren señores a todos ustedes yo les contesto
y quiero que quede muy claro esto yo no soy naide hago el bien no el mal
Trabajo en el surco desde que el gallo me anuncia el día
y solo consigo pa' mi familia, poquitas sonrisas y aún menos pan
A mi nadie viene si no cuando vienen las elecciones
Llegan a joder que con los colores y todos los doctores que cambio harán*

*(Yo soy hombre del campo o mejor dicho soy campesino
así que les ruego, suplico y pido ya no mas preguntas no me jodan más) X 2*

*8Yo soy campesino trabajador, pobre, muy honra'o
Vivia muy alegre pero me tienen embejucao) X 2 “*

En la letra podemos encontrar aires muy campesinos mediante sus dichos y la forma de pronunciar las palabras, junto con la narración que hace de su diario vivir en el que el interés del campesino no es más que trabajar para tener qué darle de comer a su familia y verlos felices, pues constantemente nos cuenta que es un “*campesino trabajador, pobre, muy honra'o*” siendo una expresión muy del pueblo, y aludiendo también a su desinterés de participar en temas externos a su mismo campo, es decir que no se ve vinculado a ningún tipo de trampas ni de “trucos” para obtener el poder, o el respaldo de alguien. Pues en esta canción se muestra cómo el campesino estaba cansado de que le preguntaran constantemente a qué grupo pertenecía, que si por lo menos apoyaba a las Autodefensas Colombianas o que corriente seguía, pues en aquel entonces debían

definir a quién apoyar, pues de no ser así se veían amenazados o asesinados. Como sucede en la película “Los colores de la montaña”⁶ en donde muestran a partir de un colegio rural en donde en un único salón se educaban a niños de diferentes grados escolares, y mediante la inasistencia consecutiva de los estudiantes, se evidencia que las familias se ven obligadas a huir de sus tierras por apoyar o no a cualquier tipo de guerrilla o ejército aledaño a la zona, pues como venimos diciendo, es una obligación decidir a quién apoyar. Esto habla la realidad que se vive a partir del conflicto armado originado por el bipartidismo político y sus repercusiones en el desplazamiento forzado.

Algo muy característico de estos ritmos campesinos como la carranga y la rumba criolla, es el valor que le otorgan a su identidad cultural, a su tierra, su agricultura y el dolor que sienten cuando se ven irrumpidos, amenazados e incluso despojados a la fuerza de esta identidad (Cárdenas y Montes, 2009). Cosa que la letra nos permite entender en el sentido de la constante intranquilidad del campesino ante la amenaza de destitución de sus tierras y el desaparecimiento de la vida como la concibe teniendo su “campito”.

⁶ “Los colores de la montaña” película colombiana dirigida por Carlos Arbeláez y estrenada el 11 de marzo de 2011

Campesino embejucaó

BANDOLA 1 Oscar Humberto Gómez Gómez

32 33 20 22 22 21 22 22 21 22 22 21 22 22 22 20 20 34 35 35 34

35 35 34 35 35 35 33 33 32 33 33 32 33 33 32 33 33 33 32

32 33 20 22 22 21 22 22 21 22 22 21 22 22 22 20 20 34 35 35 34

35 35 34 35 35 35 33 33 20 22 22 20 33 32

6 7

14 13 12 10

10 10 12 14 15 15 15 15 14 14 14 14 15 15

15 15 10 33 20 10 24

2. va al

14 13 12 10 10 10 10 10 24 24 24 22 22 20

33 24 24 24 24 22 22 22 20 20 33 32 32 33 20

22 22 21 22 22 21 22 22 21 22 22 22 20 20 34 35 35 34 35 35 34 35 35 35

UNIMINUTO- LEART
César Julio Martínez Gil

Ilustración 7-Partitura “Campesino embejucaó”

Capítulo III. Desarrollo Compositivo

El propósito del desarrollo compositivo es desarrollar la capacidad de análisis del campesino embejucao en su contenido musical y lírico con el fin de tomar las estructuras analizadas como base para la realización de un ejercicio básico de composición que conlleve a comprender el lenguaje musical, en ese sentido, a continuación se expone el análisis de la introducción del tema propuesto.

Análisis Musical.

Para lograr consolidar nuestra interpretación musical es indispensable realizar un acercamiento a los elementos de la música (ritmo, armonía y melodía) contextualizados en las canciones que ejecutamos en el semillero. En relación con lo anterior, a continuación, se realizará un análisis de la canción campesino embejucao.

Campesino embejucaó

BANDOLA 1



Oscar Humberto Gómez Gómez

The musical score is written for Bandola 1 in 6/8 time. It consists of three staves of music. The first staff starts with a 7-measure rest, followed by notes with fingerings: 32, 33, 20, 22, 22, 21, 22, 22, 21, 22, 22, 21, 22, 22, 22, 20, 20, 34, 35, 35, 34. The second staff starts with a 5-measure rest, followed by notes with fingerings: 35, 35, 34, 35, 35, 35, 33, 33, 32, 33, 33, 32, 33, 33, 32, 33, 33, 33, 32. The third staff starts with a 9-measure rest, followed by notes with fingerings: 32, 33, 20, 22, 22, 21, 22, 22, 21, 22, 22, 21, 22, 22, 22, 20, 20, 34, 35, 35, 34. Below the third staff is a 13-measure rest.

Ilustración 9-Introducción del “Campesino embejucaó”.

Ritmo. La canción está compuesta en compás de 6/8, se caracteriza por un motivo rítmico basado en grupetos de tres corcheas por cada tempo, pero realmente la síncopa que le da más acentuación a la rumba criolla es la que se encuentra al comienzo de la melodía con un silencio de corchea seguido con una corchea y una negra; esta figura representa una de las células rítmicas del bambuco y que se relaciona con los ritmos típicos de la rumba criolla como un aire de la carranga.

Carolina Santamaría(2007) hace referencia a esto que decimos, pues habla de la frecuencia con la que encontramos en el bambuco la figura de corchea- negra, que en muchas ocasiones se presenta como síncopa, la cual es característica en este ritmo y se identifica en el desplazamiento del acento en una melodía, haciendo que este quede no en conjunción con el bajo, siendo un sonido fuerte, sino un poco después en un sonido débil, esto se da más en la métrica de $\frac{3}{4}$, pues cuando se encuentra la métrica en 6/8 el cambio armónico concuerda con el contratiempo del primer pulso.

Así mismo Santamaría(2007) hace un análisis de las dos maneras conocidas de interpretar

la métrica en este ritmo siendo el 6/8 (del cual ya hablamos) el que se considera históricamente más aceptado debido a que se habla de que su origen proviene de un ensamble de flautas indígenas con percusión africana en el departamento del Cauca, que al bajar por el río Magdalena llega al departamento cundinamarqués acogiendo así los sonidos de los instrumentos de cuerda de la clase popular (guitarra, tiple y bandola). Así mismo se habla de la métrica en $\frac{3}{4}$ que es a la que se le atribuye la influencia Europea, pero esta tiene que ver tanto con un sistema de transcripción propuesto por Pedro Morales Pino, como también con el reconocimiento del bambuco como ritmo nacional a partir del principio de la República, en donde se veía necesario “purificar” o “blanquear” el bambuco, otorgándole el aire de vals europeo con su característico $\frac{3}{4}$, es en esta métrica donde encontramos el bambuco “cruzado” debido a su acentuación (Sánchez 2009). No obstante, la métrica no difiere en la característica síncopa compuesta por corchea-negra, incluso ambas métricas se pueden encontrar en una misma partitura.

Debido a estas características expuestas en la explicación anterior encontramos similitudes entre el bambuco y la rumba criolla, ya que manejan la misma métrica, por esta razón al analizar la canción, la primera impresión fue que correspondía al ritmo del bambuco, sin embargo, al analizar más a profundidad y al escuchar atentamente el ritmo, nos percatamos que se trata de una rumba criolla.

Podemos encontrar en algunas ocasiones la tendencia a relacionar la rumba criolla con el bambuco, siendo esta primera considerada como una hermana menor del bambuco, pero con la característica de ser más rápida y alegre (Sierra en Bernal 2018). La confusión se encuentra en la estructura de las células rítmicas que en ambas suelen encontrarse conjunciones entre corchea-negra (Como lo indicamos anteriormente), así mismo encontramos las características síncopas y características similares como las composiciones con anacrusa y la simetría de 8 o 12 compases,

además de esto la métrica suele parecerse en el sentido en que ambas oscilan entre compases de 3/4 y 6/8 (Bernal, 2018).

La rumba criolla es un género musicalailable, en su época de auge y estudio el contexto socio-político estaba atravesando una situación particular en la historia colombiana, la cual se situaba en los conflictos violentos por parte de diferencias en los ideales políticos, motivo por el cual estuvo presente en la implantación del folclor como instrumento de reconocimiento popular(Bernal 2018), pero así mismo, ésta época y la influencia conservadora detuvo el desarrollo del reconocimiento de la rumba criolla, siendo conocida prontamente como la música de la nostalgia de la ciudad. A este ritmo se le han atribuido diferentes características a partir del espacio donde se compone y se interpreta, pues se rescatan estilos y características ligadas tanto al porro y la cumbia, como al bambuco y al fandango. No obstante, nos situamos en aquella que se desarrolló en Bogotá, la cual es relacionada con aspectos rítmicos del bambuco, como bien explicamos anteriormente.

Por otro lado encontramos las letras caracterizadas por los dichos y palabras coloquiales pertenecientes al campesino, así como el hecho de cambiar la pronunciación de algunas palabras como en la canción objeto de análisis en la parte donde se habla del apoyo a las AUC que el campesino utiliza la palabra “siquera” en lugar de “siquiera” o “Jarc” en lugar de “Farc”. Pero estas características en la composición narrativa de la rumba criolla no suelen venir de campesinos como tal, sino de ciudadanos intelectuales, quienes implementan este vocabulario en la composición de sus canciones. Tal como es el caso de el “*Campesino embejucao*” ya que el compositor de esta canción no es precisamente un campesino, sino un intelectual con estudios en derecho y ciencias sociales y políticas, quien se esmeraba en despertar la crítica a las formas de gobierno mediante diferentes medios, entre ellos la música.

Melodía. La melodía ingresa con un compás de anacrusa donde expone la célula de la rumba criolla, antes mencionada, el motivo melódico se basa en segundas menores: en los compases tres y cuatro sobre el acorde de DO la melodía recae sobre la tercera del acorde (MI), acompañado de un cromatismo sobre RE#, lo que quiere decir que el RE# es una nota de adorno o de paso. de igual manera en los compases 4 y 5 se repite nuevamente un intervalo de segunda menor entre RE y DO#; el RE corresponde a la quinta con respecto al acorde de sol y nuevamente se repite un cromatismo con el DO#. en los compases 6 y 7 continúa la misma idea de las segundas menores (DO y SI), el DO corresponde al intervalo de 7ma menor de RE y el SI se presenta como un adorno de semitono

Armonía. La estructura de la canción está compuesta de manera simétrica con una estructura de 8 compases, presenta tres funciones armónicas, en los compases 2 y 3 nos encontramos en región de subdominante en el acorde de DO, en compás 4 y 5 en región de tónica con el acorde de SOL, en el compás 6 Y 7 en región de dominante con los compases de LAm en el sexto y RE7 en el séptimo (II-V-I) para terminar cabe resaltar que los cambios el ritmo armónico se realizan cada dos compases

Composición.

La canción escrita en tonalidad de Do en compás de 6/8 presenta cuatro secciones: intro, estrofa, coro e intermedio y se basa en esquemas rítmicos de la rumba criolla (carranga) y el bambuco de la región andina colombiana.

La introducción se realizó en ocho compases basados en una secuencia repetitiva como se presenta en “campesino embejucao” con el fin de generar un motivo rítmico, a nivel melódico, el primer compás está escrito en anacrusa y los intervalos se desarrollan por grados conjuntos.

La segunda sección (estrofa), se desarrolla con el mismo motivo rítmico melódico y la armonía de la introducción (al igual que el campesino embejucao) acentuando aún más el sentido de recordación de los motivos presentes.

La tercer parte (coro) presenta dos secciones con conducciones distintas para generar dos sensaciones, la primera de fa a sol donde se percibe un ascenso melódico y la segunda de Sol a Fa generando un idea de descenso que acentúa el comienzo de la siguiente sección (introducción).

El tema presenta una *cuarta sección* (intermedio) con base en los acordes de Do y Re mayor buscando una sonoridad lidia alterando el cuarto grado (Fa# con el fin de generar mayor tensión y el clímax en la canción.

Cabe mencionar que utilizamos un concepto con base en “ritmo espejo” tradicional de la carranga campesina que consiste en la realización de un esquema sonoro realizado en la guacharaca por la mano derecha (abajo-arriba-abajo) que se repite de manera opuesta (arriba-abajo-arriba) pero con el mismo motivo rítmico generando una sensación rítmica particular.

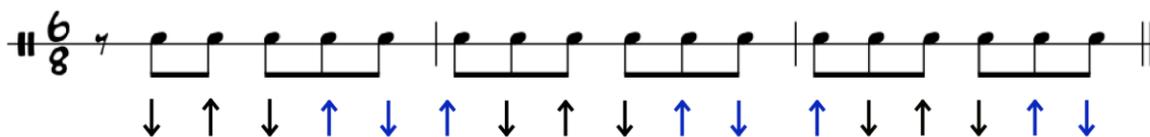


Ilustración 10. Sistema de ritmo espejo

Una de las particularidades para el desarrollo compositivo fue la creación de un esquema numérico para el desarrollo rítmico de la composición: cada compás está compuesto por dos

grupos de tres números (1-2-3) y se le asigna una x sobre cada número que representa el sonido a realizar, esto para generar una consciencia sonora antes de realizar la partitura.

x x xxx	x	x x xxx	x	x x xxx	x x	x xxx	x
123-123							

Tabla 2- Sistema de composición numérica.

Letra. Para la creación de la letra tuvimos en cuenta aspectos característicos de la música campesina en donde se habla de la cotidianidad de la vida en el campo, en este caso lo acomodamos a la habitualidad de la vida en la ciudad, hablando un poco del proceso que tienen que hacer quienes del campo se ven en la necesidad o en muchos casos obligados de llegar a la ciudad, siendo esta un entorno completamente diferente al que estaban acostumbrados, cambiando por completo sus hábitos y costumbres, y así acomodarse al quehacer ciudadano.

Las ideas de las frases que acompañarán cada fragmento se construyeron desde la improvisación y la escucha atenta del sonido que emitía la melodía, siendo esta misma la que nos haría pensar en palabras que se acomodan a ella. A continuación se expone la letra de la canción.

El piso de asfalto

*Entre noche y día
vivo trabajando
como el campesino
de mi tierrita*

*Entre la sabana
y en piso de asfalto
todos mis recuerdos
se van olvidando*

*En mi bicicleta
Mientras voy andando
el ruido estremece
Las notas del campo*

*La ciudad y el campo
se van enfrentando
todas mis costumbres
se van alejando*

Coro:

*Dónde están mi casita
dónde está mi viejita
se perdió mi camino
se perdió en el asfalto.*

*Miro para el cielo
busco en las estrellas
esta mi negrita
sé que está mirando*

*desde los reflejos
que vienen de lejos
yo la siento cerca
en mis sentimientos*

*y pasan los días
todo va cambiando
este campesino
se va transformando*

*entre ruido y tanto
tanto van cambiando
todos los recuerdos
que les voy contando*

*Dónde están mi casita
dónde está mi viejita
se perdió mi camino
se perdió en el asfalto.*

Cifrado

EL PISO DE ASFALTO

DIANA HERNANDEZ - KAREN GUERRERO

The image shows a guitar score for the song "El piso de asfalto" by Diana Hernandez and Karen Guerrero. The score is written in 6/8 time and consists of six systems of music. Each system includes a guitar staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The chords are indicated by letters above the staff, and the melody is written in eighth and quarter notes. The score includes an introduction, a first ending, and a second ending. The first ending leads to a section marked "D.S. AL CODA" at measure 22, and the second ending leads to a section marked "D.S. AL FINE" at measure 30. The score ends at measure 38.

INTRO
GUITAR: C C7 F F G

7
GTR.: FINE C 1. C 2. C C A C

14
GTR.: G C C G F C 1. G D.S. AL CODA

22
GTR.: C C C D D F G C C

30
GTR.: G F C 1. G D.S. AL FINE

38

Ilustración 11. Partitura de "El piso de asfalto"

Capítulo IV. Reflexiones y Aprendizajes

Al iniciar nuestro proyecto contemplamos la posibilidad de abarcar dos temas en esta investigación creación: en primer lugar el desarrollo del aprendizaje de la ejecución de la bandola como instrumento típico de la región andina colombiana, y el contenido narrativo de violencia encontrado en las letras de las canciones, exponiendo ambos temas por medio de un concierto didáctico el cual pretendía mostrar diferentes estrategias para la enseñanza de la historia tanto musical como político-cultural. También con este proyecto pretendemos abarcar la música desde aspectos fundamentales como: la técnica de la bandola, la narrativa de las canciones que este caso están referidas a la violencia, y el desarrollo creativo dado desde el análisis de un tema musical partiendo de la estructura y composición teniendo en cuenta la gramática musical y todo concerniente a ella como lo son las escalas, intervalos, armonías, grados, ejes de la música, etc. Siendo que nosotras no teníamos conocimiento de estos conceptos técnicos, por lo cual fue de gran aporte para ampliar nuestra visión frente a la música, pues no estábamos involucradas en este énfasis dentro de las artes.

Esta obra estaba dirigida hacia un concierto didáctico pero por las condiciones de salud durante la culminación del proyecto, nos hemos visto obligadas a buscar otra alternativa que nos permitan desarrollar todo el proceso de nuestro proyecto, decidimos emplear otro instrumento (La guitarra) y conocer nuevas técnicas, así mismo escogimos la composición de una pieza musical a partir del análisis de la estructura de una canción seleccionada siendo esta “*El campesino embejucao*”. Esto aparte de ser algo inesperado, fue provechoso para el aprendizaje de otro instrumento, con otras condiciones y con conocimientos nuevos dentro la teoría musical, representando un aprendizaje significativo para nosotras.

Nos damos cuenta que a partir de este proyecto podemos enfocar más nuestro futuro profesional en la integralidad que estructura la música y su contribución a diferentes áreas del saber, siendo como herramienta de contextualización y percepción desde los sentidos, como una vía hacia el desarrollo del pensamiento crítico.

En el transcurso de la investigación pudimos darnos cuenta de cómo logramos entender conceptos básicos como el de “música popular”, y el por qué se le da ese nombre a la música tradicional, pues nos dimos cuenta que esto está totalmente ligado a la influencia cultural española, en donde además de erradicar casi por completo la música aborigen, despreciaban las manifestaciones que no pertenecieran a su misma etnia, formando así una aristocracia en donde las expresiones de los aborígenes y los mestizos eran consideradas como inapropiadas, vulgares y de pueblo. Así mismo, nos dimos cuenta cómo surgió la música en Colombia, pues estos españoles forzaron al pueblo a aprender sus costumbres musicales, inicialmente para inculcar la religión católica y sus festividades, y así logramos captar por qué religión fue durante mucho tiempo tan importante e influyente y apreciamos de diferente manera lo que llamamos alabanzas en las iglesias hoy en día.

Logramos entender que esta influencia no la vemos solo en el contexto religioso, sino en gran parte del origen de la música como la conocemos hoy en día, debido a que en la investigación nos dimos cuenta que después de su llegada, no tenemos conocimiento de la música aborigen, sino que para conocer nuestras raíces musicales, tenemos que remitirnos a la historia en cuanto a música que se desarrolló en España antes de que llegaran a América, como lo fueron las influencias griegas e italianas tanto en su estilo vocal como instrumental.

Cumplieron el cometido por el que venían, el cual era colonizarnos e imponernos su cultura, religión y tradiciones, como una dictadura, seduciendo por medio de melodías que

conmovía sus sentidos y se sentían atraídos para aprender a interpretarlas y apropiarse de ellas. Gracias a esto podemos entender cómo la gente del pueblo empezó a acoplar en sus canciones los diversos matices que encontraban en el ambiente y cómo empezaron a interpretar los instrumentos cordófonos, que eran más apropiados para el pueblo, teniendo en cuenta que habían instrumentos que solo pertenecían a la aristocracia. Todo esto nos lleva a entender el contexto que hay tras del trío de cuerdas andino y el por qué se consideran instrumentos tradicionales.

Nos percatamos de que componer es algo que no requiere conocimientos académicos, sino que esto se puede realizar por medio de guías auditivas, como lo planteamos nosotras en nuestro proyecto, en donde nuestro producto final fue una composición.

En medio de la investigación encontramos a un gran referente cuyo nombre es Pedro Morales Pino, de quien encontramos información en donde se registra que tuvo un aporte que significó un antes y un después de la música tradicional, pues se interesó en registrar las canciones que venían siendo de tradición oral, y las transcribió en lo que conocemos hoy en día como partituras, logrando que esta música trascendiera. Lo cual nos parece asombroso en el sentido en que pasó tanto tiempo para que una persona llegara a registrar esta información de forma escrita.

Otra cosa que nos parece asombroso es que haya sido un pionero en modificar la bandola de modo tal que la configuró hacia un modelo más funcional para los ritmos populares, así mismo promovió otros modos de apreciar la música popular al fundar la *Lira Colombiana* la cual se componía de instrumentos como bandolas, guitarras, tiples, violín, violonchelo, entre otros, y más aún nos pareció interesante que los músicos ejercieran otras profesiones como zapateros y sastres. A partir de esto podemos darnos cuenta que surgieron nuevas formas de agrupaciones

como lo fue el trío típico andino en donde la bandola tenía el rol melódico, como lo veníamos interpretando en el semillero de *nuevas músicas colombianas* en donde aprendimos a interpretar la bandola.

Para el aprendizaje en la interpretación del instrumento, conocimos diferentes canciones entre guabinas, danzas, pasillos, torbellinos y contradanzas como lo son *La vencedora* y *La libertadora*, las cuales además de ser herramientas de estudio, nos percatamos de su contenido histórico al haber sido emblemáticas en sucesos como la batalla de Boyacá y el grito de independencia, siendo así canciones que pertenecía a las fiestas de alta alcurnia en la época de Simón Bolívar.

A partir de las canciones nos dimos cuenta del sentir campesino que se expresaba por medio de las canciones, esto debido al crecimiento que tuvo luego de la influencia de Pedro Morales Pino, el cual logró que muchas más personas pudieran tener conocimientos musicales, haciéndola más asequible para quien no podía acceder a la educación en la academia nacional de música, así como ahora nosotros podemos encontrar bien sea en la biblioteca o en internet el registro de muchas de esas partituras. No obstante, su inclinación musical era hacía las canciones tradicionales partiendo de un esquema académico, mientras que surgieron otros compositores y ritmos a partir del desprendimiento académico y el rescate de la tradición oral, como el que escogimos el cual conocemos como rumba criolla.

La música no solo expreso estos sucesos cotidianos, pues estuvo involucrada también en aquellos que estremecían el alma de los campesinos, formando parte de los acontecimientos militares y en una época específica, de los sucesos de “Violencia”. Estos vienen de un contexto más amplio que el que la mayoría de la población (en especial bogotana), recuerda de lo que fue

el 9 de abril de 1948 que como bien sabemos fue el día que asesinaron a Gaitán, causando un despliegue de violencia debido a que él era el personaje que en aquel momento “representaba al pueblo”, así mismo las personas le brindaban su completo apoyo, ya que tenían la certeza de que este por fin atendería a las necesidades del pueblo y propondría un plan de gobierno adecuado. El contexto de “Violencia” lo podemos hablar desde muchos años atrás, correspondiendo su origen a la década de 1930, momento en el que la hegemonía conservadora se ve pausada y empezamos a hablar de la República Liberal, ya que a partir de ahí el partido liberal se posiciona en la presidencia, significando así numerosos cambios en la forma de organizar el país.

Estos cambios que abarcaban desde estrategias económicas, educativas y agrarias, causaron recelo en el bando conservador y por parte del clero católico, pues estaba afectando los deseos oligarcas y burgueses de las elites y a su vez, estaba desprestigiando la potestad católica que por incontables años había sido la encargada de la educación. Logrando que el bando conservador se llenara de motivos para embestir en contra de la oleada liberal y es desde aquel entonces que tenemos conocimiento de diversos actos violentos principalmente a campesinos que apoyaban el liberalismo, e incluso quienes no lo hicieran, también se veían en peligro debido a las malas decisiones frente al contexto agrario y por pertenecer a las “minorías analfabetas”.

Pero este suceso permitió el enriquecimiento cultural de la región andina, pues la llegada de los campesinos a la ciudad, huyendo de la violencia que encontraban en el campo, aportó a que la ciudad adoptara algunas de sus tradiciones orales como lo son las canciones, pues muchos de ellos al no haber tenido acceso a instituciones académicas, habían aprendido a interpretar sus instrumentos mediante referencias auditivas a las que les agregaban su esencia y sabor criollo.

Es así como estas canciones empezaron a ser más representativas de los campesinos al

distanciarse por completo de las tradiciones europeas, como lo vemos hoy en día con la carranga que es autóctono del campo. Rescatamos que en estas canciones las letras contengan dichos populares y formas de específicas de pronunciar las palabras, omitiendo en muchos casos la pronunciación de algunas letras, como lo podemos ver en la palabra “*embejucao*” perteneciente a la canción “*Campesino embejucao*”.

Para iniciar nuestro proceso compositivo tuvimos que aprender aspectos técnicos desde lo más básico como la función de los intervalos dentro de las escalas y de la armonía, así mismo iniciamos diferentes técnicas de composición como lo es a partir de estructuras numéricas y cómo a partir de pensar la escala mediante grados, nos permite encontrar las funciones armónicas que estructuran una canción.

A partir de ese nuevo conocimiento, nos situamos en la escala mayor de Do y en el transcurso de la composición de la armonía nos dimos cuenta de que es necesario terminar la canción con el acorde de Do que corresponde al primer grado (tónica), así mismo situamos los acordes de Fa correspondiente al cuarto grado (subdominante) y Sol correspondiente al quinto grado (dominante), entendimos que el orden de los grados significa la intensidad presente en la canción. De igual manera entendimos que poner un acorde que no corresponde a la escala mayor, estamos cambiando de modo y en nuestro caso al introducir el acorde de Re mayor en lugar de Re menor, cambiamos al modo lidio, entendiendo que podemos variar entre diferentes escalas en una sola canción, teniendo en cuenta los grados.

A partir de los conceptos que estudiamos y en base a la escala diatónica de Do, utilizamos el esquema numérico para componer la melodía, y la acompañamos con un ritmo de rasgueo en base al esquema de la guacharaca, de igual forma la letra se compuso en conjunto con el sonido

de la melodía. La narrativa de la letra está enfocada en la línea del inconformismo social, tal como lo encontramos en el “*campesino embejucao*”, en nuestro caso utilizamos el enfoque desde el punto de vista del campesino en la ciudad que extraña su campo, haciendo énfasis en la pérdida de las costumbres y en la melancolía frente a la realidad de muchos campesinos que fueron obligados a abandonar sus campos e ir en busca de una nueva vida en la ciudad dejando atrás todos sus esfuerzos y pertenencias. En la canción utilizamos metáforas haciendo alusión a lo que para el campesino representa la ciudad, como en el nombre de nuestra canción “*El piso de asfalto*” que representa que no tienen otra opción más que adaptarse a la ciudad.

Como educadoras artísticas consideramos que es importante el poder generar una interacción integral en el conocimiento social, político, musical e histórico y poderlo reunir como una herramienta profesional y personal, ya que por medio de esta investigación logramos abarcar desde diferentes perspectivas el análisis de la historia social y cómo va ligado a los diferentes medios de expresión, en este caso el lenguaje musical. Nosotros los educadores tenemos la misión de expandir las visiones que se tiene frente al aprendizaje y los medios que se emplean para ello, pues consideramos que es importante implementar las diferentes áreas del saber para generar una contextualización y tener más conocimiento más amplio del tema tratado, y con este proyecto logramos cumplir este propósito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abada, G. (1999) *Pedro Morales pino 1863 - 1926 Altavoz de la música andina*. Editorial El Tiempo.
Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-867529>
- Álvarez, G. (1972) *Cóndores no entierran todos los días*. Editorial Plaza y Janes. Recuperado de: https://books.google.com.co/books?id=AVjp-J0N45AC&pg=PP1&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- (Anónimo)(s.f) *La bandola andina colombiana*. Recuperado de: [:http://univirtual.utp.edu.co/pandora/recursos/2000/2133/2133.pdf](http://univirtual.utp.edu.co/pandora/recursos/2000/2133/2133.pdf)
- Arias Trujillo, R. (2017) *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*. Bogotá: Ministerio de Cultura: Biblioteca Nacional de Colombia, 2017. recurso en línea: archivo de texto PDF (292 páginas). – (Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Historia / Biblioteca Nacional de Colombia)
- Balcazar, C (2017) *La bandola en el trío de cuerdas andino colombiano. Cambio de afinación y reducción de cuerdas*. Universidad nacional de la plata. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/64260/Tesis.pdf-PDFA.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Barriga Monroy, M. (2014) *Historia de la Academia Nacional de música en Bogotá de 1899 a 1919: la guerra de los Mil días y el primer Conservatorio Nacional de Música*. Revista El artista
- Bernal, M (2018) *La rumba criolla en Bogotá 1936-1948*. Universidad Nacional de Colombia Facultad de Artes, Departamento de Música. Bogotá, Colombia
- Caballero, F. (2015). *El bambuco y los malditos politiqueros de oficio*. Uniandes. Recuperado de: <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/el-bambuco-y-los-malditos-politiqueros-de-oficio/>
- Cárdenas, F, Montés, M (2009) *Narrativas del paisaje andino colombiano, visión ecológica en la música carranguera de Jorge Veloza*. AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana, ISSN-e 1578-9705, Vol. 4, N°. 2, 2009, págs. 269-293. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3039017>

- Contreras Paredes, L. (2016) *Pequeñas piezas para bandola andina colombiana en un formato inédito*. Universidad Pedagógica Nacional Facultad de Artes, Departamento de Música Bogotá, Colombia.
- Del Río, C. M. T. (2015). *Colombia siglo XX: Desde la guerra de los mil días hasta la elección de Álvaro Uribe*. Segunda edición corregida y aumentada. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Duque Franco, L. (2012) *Música andina occidental entre pasillos y bambucos. Plan nacional de música para la convivencia. Ministerio de Cultura República de Colombia*. Recuperado de: <http://www.laguitarra-blog.com/2012/09/16/la-bandola-andina-colombiana-2/>
- Durán Rubiano, M. (2016) *De la Revolución en Marcha al MRL. Estudio de caso: reivindicaciones de la Revolución en Marcha en la construcción de la política agraria del MRL*. En la Facultad de Ciencia Política y Gobierno Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Recuperado de: <https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/12592/DuranRubiano-MariaFernanda-2016.pdf?sequence=4&isAllowed=y>
- Gamboa Mora, Luisa (2016) *La música popular colombiana como herramienta para la enseñanza de la historia*. Recuperado de: <http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/3015/TE-19715.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Jaramillo Marín, J (2012) *El libro La Violencia en Colombia (1962 - 1964). Radiografía emblemática de una época tristemente célebre*. Pontificia universidad Javeriana. Recuperado de: <http://www.bdigital.unal.edu.co/36454/1/37196-161025-1-PB.pdf>
- López Ocampo J. (2002) *“Música y folclor de Colombia”*, Plaza y Janés editores Colombia S.A, Bogotá – Colombia, 2002.
- Meertens, M y Sánchez, G. (1983) *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la violencia en Colombia*. Impreso en los talleres de Tercer Mundo Editores Versión PDF: Edwin Hernández Hernández Profesional Universitario IEPRI Mayo de 2010.
- Millán Pelayo, H (s.f) *32 referencias de la música colombiana sobre violencia y conflicto histórico*.

Osorio y Ricarte, J. (1879) "*Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia*", Bogotá: Repertorio Colombiano, 1879. Recuperado

de:<http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/3766>

Rincón, J (s.f) *Para sonar mejor, una escuela de bandola*. Recuperado de:

http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-6/pdf/Rev6_05_Una%20escuela%20de%20bandola.pdf

Sánchez Suárez, S. (2009) *Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. Conservatorio del Tolima*. Recuperado de: http://www.conservatoriodeltolima.edu.co/images/revistas/MCP1/Musica_cultura_y_pensamiento01_K.pdf

Semana (2002) *Reseña histórica de la guerra de los mil días. 1899-1902*. Revista semana: <https://www.semana.com/opinion/articulo/resena-historica-la-querra-mil-dias-1899-1902/55045-3>

Soto, J. (2008) *Cuerdas típicas del grado sexto la institución educativa Aquilino Bedoya: Enfoque práctico de iniciación*. Universidad tecnológica de Pereira, facultad de artes y humanidades. Recuperado de: <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/handle/11059/1629/784S718.pdf?sequence=3>

Vásquez, C. (2017), *Entre cuerdas "de bandola" Cartilla 1, Guía para el profesor*. Mincultura, Bogotá D.C. Recuperado de: <http://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/Entre%20Cuerdas/01%20ENTRE%20CUERDAS%20DE%20BANDOLA%20PROFESOR.pdf>