



LA MÚSICA Y EL SONIDO EN LOS DOCUMENTALES DE MARTA RODRÍGUEZ Y

JORGE SILVA.

1964 - 1989

Juan Sebastián Trejos Arismendy

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

SEDE BOGOTÁ

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN MUSICOLOGÍA

Bogotá D. C.

2021

LA MÚSICA Y EL SONIDO EN LOS DOCUMENTALES DE MARTA RODRÍGUEZ Y

JORGE SILVA.

1964 - 1989

Juan Sebastián Trejos Arismendy

Asesor:

Ph.D. Carlos Miñana Blasco

Proyecto de tesis presentado como requisito para optar al título de

Magister en Musicología

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN MUSICOLOGÍA

Bogotá D. C.

2021

RESUMEN

La Música y el Sonido en los documentales de Marta Rodríguez y Jorge Silva. (1964-1989)

El presente trabajo explora, en primera medida, la pertinencia de la musicología en la música cinematográfica, haciendo un recorrido histórico desde los albores del cine nacional hasta 1992. En la segunda parte se enfoca en el análisis de la música y el sonido cinematográfico de los trabajos de los realizadores colombianos Marta Rodríguez y Jorge Silva, en siete diferentes obras, entre 1964 hasta 1989, usando la herramienta *Film/Music Analysis* de Emilio Audissino (2018), donde se demuestra la importancia de la función cognitivo connotativa y el uso del dispositivo sonoro para la creación de la macroestructura narrativa del sistema formal.

Palabras clave: Música cinematográfica, Cine documental, Análisis, Colombia

ABSTRACT

Music and Sound in the documentaries by Marta Rodríguez and Jorge Silva. (1964-1989)

The present work explores, firstly, the relevance of musicology in cinematographic music, making a historical journey from the dawn of national cinema to 1992. In the second part it focuses on the analysis of the music and cinematographic sound of the works by Colombian filmmakers Marta Rodríguez and Jorge Silva, in seven different works, between 1964 and 1989, using the *Film/Music Analysis* tool by Emilio Audissino (2018) where the importance of the connotative cognitive function and the use of the sound device for the creation of the narrative macrostructure of the formal system is demonstrated.

Keywords: Film Music, Documentary Film, Analysis, Colombia

Tabla de contenido:

RESUMEN	3
ÍNDICE DE FIGURAS	7
ÍNDICE DE TABLAS	9
ÍNDICE DE GRÁFICAS	10
INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO 1: LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA DOCUMENTAL EN COLOMBIA	15
1.1 La época silente	20
1.2 El cine sonoro	34
1.3 Los compositores	37
1.4 Los sonidistas y los productores de sonido.....	40
1.5 El cine de ficción	44
1.6 Un caso fuera del catálogo “oficial”. <i>Sutatenza un mensaje de paz</i> (circa 1956)..	47
INTERMEDIO: El <i>Film/Music Analysis</i> de Emilio Audissino.....	53
CAPÍTULO 2: MARTA RODRÍGUEZ Y JORGE SILVA (1964 – 1971) ETAPA 1: Cine testimonial, lo sonoro y lo no acreditado.....	67
1.1 <i>Chircales</i> (1966 – 1971)	71
2.2 <i>Planas, Testimonio de un Etnocidio</i> (1971)	88
CAPÍTULO 3: MARTA RODRÍGUEZ Y JORGE SILVA (1970 – 1980) ETAPA 2: Las grabaciones originales de Yaki-Kandru	95
3.1 <i>Campesinos</i> (1973 – 1975)	96
3.3 <i>La voz de los sobrevivientes</i> (1980)	111
3.2 <i>Nuestra voz de tierra memoria y futuro</i> (1974 – 1981)	114

CAPÍTULO 4: MARTA RODRÍGUEZ Y JORGE SILVA (1984 – 1989) ETAPA 3:	
Nuevas voces, nuevos desarrollos	128
4.1 <i>Nacer de nuevo</i> (1986 – 1987)	129
4.2 <i>Amor mujeres y flores</i> (1984 – 1989)	134
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	139
BIBLIOGRAFÍA	144
ENTREVISTAS	149
FILMOGRAFÍA.....	150
DISCOGRAFÍA	151
ANEXOS	152
Anexo 1: Tabla fragmentos sonoros <i>Chircales</i>	152
Anexo 2: Tabla fragmentos sonoros <i>Planas: Testimonio de un etnocidio</i>	153
Anexo 4: Tabla fragmentos sonoros <i>Nuestra voz de tierra, memoria y futuro</i>	157
Anexo 5: Tabla fragmentos sonoros <i>Nacer de nuevo</i>	160
Anexo 6: Tabla fragmentos sonoros <i>Amor, mujeres y flores</i>	161
Anexo 7: Porcentaje total fragmentos sonoros	163
Anexo 8: Películas	¡Error! Marcador no definido.

ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1: Foto de la partitura *La tragedia del silencio* de Alberto Urdaneta. Foto: FPFC
- Figura 2: Fotograma de *La tragedia del silencio* (1924)
- Figura 3: Selección de fotogramas *Bajo el cielo antioqueño* (1925)
- Figura 4: Fotograma *Alma provinciana* (1926)
- Figura 5: Fotograma *El amor, el deber y el crimen* (1926)
- Figura 6: Fotograma *Manizales City* (1925)
- Figura 7: Fotograma *Garras de Oro* (1926)
- Figura 8: Fotograma 2 *Manizales City* (1925)
- Figura 9: Fotograma *La procesión cívica* (1915)
- Figura 10: Fotograma 1 Archivo Acevedo (1915-33)
- Figura 11: Fotograma 2 Archivo Acevedo
- Figura 12: Fotograma 3 Archivo Acevedo
- Figura 13: Fotograma 4 Archivo Acevedo
- Figura 14: Fotograma *El trágico final de Gardel* (1935)
- Figura 15: Fotograma 2 *El trágico final de Gardel*
- Figura 16: Grupo de trabajo del equipo de sonido Schroeder
- Figura 17: Diferentes imágenes de la serie *Yuruparí*.
- Figura 18: Fotograma de créditos *Sutatenza un mensaje de paz*
- Figura 19: Banda de jóvenes en Sutatenza. Circa 1956
- Figura 20: Partitura *A tempo ordinario e staccato* del Concierto para Órgano Op. 4, No 2 en Sib mayor HWV 290 de Georg Friederich Händel.
- Figura 21: Instalaciones y equipos. Radio Sutatenza
- Figura 22: Secuencia función perceptivo espacial
- Figura 23: Fotos donde aprecia la grabadora Nagra III
- Figura 24: Fotos donde se aprecia la grabadora Nagra IV – S
- Figura 25: Jorge Silva con micrófono y en la moviola
- Figura 26: Secuencia 1 *Chircales*
- Figura 27: Secuencia 2 *Chircales*
- Figura 28: Partitura del fragmento de Francis Poulenc. Paris: R. Deiss, 1939.
- Figura 29: Secuencia 3 *Chircales*
- Figura 30: Fragmento de partitura *Louange à l'immortalité de Jesús* del Cuarteto del fin de los tiempos de Olivier Messiaen. Paris: Durand, 1941.
- Figura 31: Secuencia 1 *Planas*
- Figura 32: Secuencia 2 *Planas*
- Figura 33: Instrumental de Yaki Kandrú
- Figura 34: Secuencia 1 *Campesinos*

- Figura 35: Transcripción canción Benjamín Yepes
- Figura 36: Canción macroconfiguración *Campesinos*
- Figura 37: Secuencia 2 *Campesinos*
- Figura 38: Fotograma de *Campesinos* con crédito de música
- Figura 39: Fotogramas créditos *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*
- Figura 40: Secuencia 1 *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*
- Figura 41: Cuerno interpretado por miembro de la comunidad indígena
- Figura 42: Secuencia Banda de flautas y tambores nasa, Cauca
- Figura 43: Máscara de Pedro Alcántara en *Nuestra Voz de tierra memoria y futuro*
- Figura 44: Portada y contraportada Yaki Kandru (1981)
- Figura 45: Partitura del fragmento de Bela Bartók. Vienna: Universal Edition, 1936.
- Figura 46: Créditos *Nacer de nuevo*
- Figura 47: Fotograma créditos *Amor, mujeres y flores*
- Figura 48: Macroconfiguración proceso flores desde semilla hasta salida

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Ficha técnica *Chircales*.

Tabla 2: Ficha técnica *Planas, testimonio de un etnocidio*.

Tabla 3: Ficha técnica *Campesinos*

Tabla 4: Ficha técnica *La voz de los sobrevivientes*

Tabla 5: Ficha técnica *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*

Tabla 6: Ficha técnica *Nacer de nuevo*

Tabla 7: Ficha técnica, *Amor mujeres y flores*.

ÍNDICE DE GRÁFICAS

Gráfica 1: Acreditación de la música en el cine documental por décadas desde 1910 a 1992.

Gráfica 2: Nombres en la música cinematográfica (1912 -1992).

Gráfica 3: Acreditación del sonido por décadas.

Gráfica 4: Los sonidistas en los documentales (1912 – 1992).

Gráfica 5: La música en los largometrajes de ficción (1912 – 1992).

Gráfica 6: Cuadro niveles de los dispositivos según Audissino.

Gráfica 7: Cuadro funciones y motivaciones según Audissino.

Gráfica 8: Porcentajes fragmentos sonoros de *Chircales*.

Gráfica 9: Porcentajes fragmentos sonoros de *Planas*.

Gráfico 10: Porcentajes fragmentos sonoros de *Campesinos*.

Gráfico 11: Porcentajes fragmentos sonoros de *La voz de los sobrevivientes*.

Gráfica 12: Porcentajes fragmentos sonoros de *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*.

Gráfica 13: Porcentajes fragmentos sonoros de *Nacer de nuevo*.

Gráfica 14: Porcentajes fragmentos sonoros de *Amor mujeres y flores*.

INTRODUCCIÓN

Esta tesis pretende un estudio historiográfico y un análisis de la música cinematográfica utilizada por la pareja de documentalistas colombianos Marta Rodríguez (1933) y Jorge Silva (1941 – 1988), quienes en el periodo comprendido entre 1966 – 1989 realizaron siete documentales. También es una mirada, a grandes rasgos, a los personajes implicados en la música de dichos documentales, entiéndase, compositores, sonidistas, intérpretes, entre otros, sobre los procesos de composición, interpretación, grabación y producción sonora.

El material sonoro de los mismos documentales, directamente extraído de los archivos facilitados por la Fundación Cine Documental (FCD), es la fuente primaria, entrelazando las problemáticas con las perspectivas y los testimonios en el libro de Hernando Salcedo Silva, *Crónicas del cine colombiano 1897 – 1950*, con los razonamientos de Michel Chion en sus libros clásicos *Audiovisión* y *La voz en el cine* y las diferentes miradas del libro de ensayos editado por Holly Rogers, *Music and Sound in Documentary Films*. Por otra parte, el libro de Emilio Audissino, *Film/music Analysis A film Studies Approach*, servirá de base para el análisis formal en la segunda parte del documento; este método se explicará en un capítulo intermedio ya que se utilizará en los capítulos 2, 3 y 4.

En el primer capítulo se presenta un panorama, desde 1912 hasta 1992, de la música y el sonido en el cine colombiano, usando tres catálogos y una colección de cine silente editados por la Fundación Patrimonio Fílmico (FPFC) en las últimas dos décadas, para intentar de esta

forma abrir y exponer las preguntas musicológicas que pueden albergar los acervos cinematográficos. En los capítulos restantes se hará un recorrido por el material sonoro existente en los documentales firmados y filmados por los dos directores, organizados en tres etapas cronológicas que muestran unos procesos, unas técnicas específicas y unas innovaciones que van de la mano con la historia del cine colombiano y con las figuras de los compositores, de los músicos, de los sonidistas, entre otros. Resulta pertinente, además, destacar la alianza que estos directores logran con el músico Jorge López Palacio, quien encuentra en el cine y en lo que denominamos en esta tesis “la segunda etapa”, un buen campo de acción para el proyecto Yaki Kandru, junto a sus compañeros Germán Pinilla, Beatriz Wilches, Carlos y William Duica, Benjamín Yepes, Ivonne Caicedo, entre otros que se mencionarán a lo largo del documento. En estos capítulos también se analizará el resto del material sonoro que va apareciendo bajo diferentes estructuras discursivas como las grabaciones de campo, la música popular, la música religiosa, la música de carácter académico, el uso del discurso de diferentes voces o políticos de los años previos o de los años de los rodajes, así como la única contribución que tiene el productor Iván Benavides en el documental *Amor mujeres y flores* (1984 – 1989).

Los largometrajes documentales a analizar son siete y son producidos desde 1964 hasta 1989 por la Fundación Cine Documental. Jorge López Palacio y Yaki Kandru hacen presencia en dos de los documentales, Iván Benavides en uno, Ivonne Caicedo y William Duica firma otro, y los otros no mencionan el compositor. Los documentales son los siguientes:

1. *Chircales* (1966 – 1971)
2. *Planas: testimonio de un etnocidio* (1971)

3. *Campesinos* (1973 – 1975)
4. *La voz de los sobrevivientes* (1980)
5. *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974 – 1981)
6. *Nacer de nuevo* (1986 – 1987)
7. *Amor, mujeres y flores* (1984 – 1989) ¹

Existe una considerable cantidad de materiales sonoros en todos los documentales, donde hay desde música hecha originalmente para el proyecto por los compositores previamente nombrados así como fragmentos de otro tipo de música, bien sea música denominada académica, popular o étnica. Se mostrará la importancia del silencio y de diferentes sonidos que funcionan como elemento narrativo, así como la aparición de la música electrónica y diferentes materiales sonoros que se escapan de las anteriores clasificaciones para completar un mosaico sonoro que puede retratar una época.

En Colombia, aunque se conserven piezas de gran interés investigativo en el repertorio del cine nacional, se debe entender que es una pequeña industria si se compara con el ámbito latinoamericano, contrastando con las industrias de Cuba, México, Argentina o Brasil. Por esto y otras razones que se expondrán, la investigación de la música cinematográfica en Colombia carece de publicaciones y no existen muchos estudios rigurosos. Se debe mencionar a Carlos Barreiro Ortiz (1944 – 2013), quien era el más cercano al problema de la música cinematográfica; sus textos, que se encuentran en folletos y artículos de revista -obra

¹ Todas las películas fueron obtenidas gracias a la Fundación Cine Documental a un bajo costo. Estas estarán para la lectura de los jurados en una carpeta de Google Drive en el Anexo 8.

que ameritaría una más rigurosa investigación- alcanzan a mostrar una especie de pequeño árbol genealógico de los compositores para la música de películas.

Barreiro Ortiz junto a ACME (Asociación Colombiana de Música Electroacústica) logra publicar en el año 2004 un CD con piezas de música cinematográfica en donde podemos encontrar compositores como Blas Emilio Atehortúa (1943 - 2020), Luis Antonio Escobar (1925 – 1993), Fabio González Zuleta (1920 – 2012), Olav Roots (1910 – 1974), Jaqueline Nova (1935 – 1975), entre otros.

CAPÍTULO 1: LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA DOCUMENTAL EN COLOMBIA

El cine en Colombia ha trascendido durante más de un siglo, pasando de manera transversal todos los acontecimientos históricos y se ha visto permeado por ellos. Los creadores de este arte han realizado cortometrajes, medimetrajes y largometrajes desde la ficción y desde el cine documental. Es evidente la mayor cantidad de material audiovisual documental, en el periodo abarcado en esta revisión (1912 – 1992), frente al cine de ficción.

Para este primer capítulo hice un trabajo de análisis de datos partiendo de tres catálogos editados por la FPFC en las últimas décadas: *Los documentales colombianos 1915 – 1950* (circa 2010), *Los documentales colombianos 1950 – 1992* (circa 2010) y *Largometrajes colombianos en cine y video 1915 – 2006* (2006). También se usó la *Colección de cine silente colombiano* (2012), acumulando así un acervo de más de 1300 obras cinematográficas entre cortometrajes, medimetrajes y largometrajes.

Andrés Villegas y Santiago Alarcón, investigadores de la Universidad de Medellín en su artículo “Historiografía del cine colombiano 1974 – 2015” (2017) para la revista *Historelo*, señalan que existe una producción investigativa alrededor del cine. Ellos ciñen su corpus a las publicaciones con ISBN o ISSN, excluyendo tesis o artículos cortos. Siguen la periodización de Pedro Adrián Zuluaga (2007) y organizan dichas publicaciones en nueve categorías: 1) historias “panorámicas”, 2) público y exhibición, 3) censura, crítica y

cineclubes, 4) bio-filmografías, 5) representaciones cinematográficas de lugares o sujetos colectivos, 6) formatos y géneros, 7) cine mudo, 8) “primer cine sonoro”, y 9) cine de los sesenta y setenta.² Entre las 96 publicaciones reseñadas no existen casi referencias a la música o un estudio para analizar los problemas que sugiere la musicología. Revisando en los repositorios de universidades como la Nacional, la Javeriana, Los Andes y en universidades fuera de Colombia como la Universidad Alberto Hurtado de Chile, se sigue encontrando un vacío de indagaciones a partir de temáticas como la música cinematográfica, el papel de los sonidistas, la tecnología con la que se hacían los procesos referentes al fenómeno sonoro, los compositores o los intérpretes.

En contraposición, está el artículo “El discurso sobre la música para cine en Colombia: una aproximación bibliográfica” (2016) de Marco Alunno para la *Revista musical chilena*, donde hace un barrido entre artículos de prensa, artículos de revista, tesis de pregrado y otras publicaciones, y donde se rastrearán títulos de verdadero valor para las investigaciones musicológicas, entrando de lleno en el tema que interesa a este documento. Del artículo resulta útil mencionar los textos *Música en la película* de Blas Emilio Atehortúa, publicada en la revista *Lámpara* en 1971; los textos de Carlos Barreiro Ortiz en sus diferentes publicaciones; el texto de Hugo Chaparro Valderrama *La música muda en el cine* de 1995 o las tesis de pregrado como *La ingeniería de sonido en la producción de música para cine en Colombia* de Adriana Espinal Ortiz en 2010, que resulta siendo un estudio técnico sobre un caso preciso y *La música en el largometraje argumental colombiano entre 1990 y 1999* de

² Toda la información se puede encontrar en: Alarcón, S. y Villegas, A. 2017. “Historiografía del cine colombiano 1974 - 2015.” *Historiología, revista de historia regional y local* 9, no. 18: 344-380.

José Luis Molina Valencia de 2001, entre otras.³ Fuera de ese catálogo, resultó pertinente la tesis de maestría de María Antonia Vélez Serna titulada *Cine Colombiano de ficción, 1941 – 1945: encrucijadas de una industria nacional* (2008), que reflexiona acerca de la identidad musical, de los repertorios empleados en ese periodo de tiempo, así como de la tecnología en la industria cinematográfica. Por último quiero mencionar el libro editado por la alcaldía mayor de Bogotá y la fundación Gilberto Alzate Avendaño titulado *Cine y culturas populares en Colombia 1960 – 2009* de Adriana Molano Rojas (2010), donde contextualizando por décadas, hace un análisis cinematográfico de 18 largometrajes de ficción desde lo que denomina las culturas populares, profundizando en temas como las prácticas, las costumbres, los usos, las maneras, la memoria cultural, entre otros.

En 2011 la FPFC publicó una colección de cine silente con algunos materiales fílmicos restaurados y unos encargos de musicalizaciones a diferentes compositores, para que hicieran la música acompañante de dichos filmes, materiales que sin duda alguna pueden ser objeto de estudio como musicalizaciones que en su mayoría pueden resultar anacrónicas.

Este primer capítulo se encarga de revisar los datos suministrados por la FPFC que tengan algún valor para una investigación musicológica en el cine documental desde 1915 hasta 1992. El cine de ficción tiene un apartado propio. Por último profundicé en dos casos particulares para ejemplificar la importancia musicológica que contienen los acervos cinematográficos. La cronología publicada del cine documental en Colombia abarca desde el primer material restaurado llamado “La fiesta del Corpus” de 1915, hecha por Di Doménico

³ Esta información se puede corroborar en: Alunno, M. 2016. “El discurso sobre la música para cine en Colombia: una aproximación bibliográfica” *Revista musical chilena* 70, no. 225: 73-95

Hermanos & Co, del que se tienen 1 minuto con 15 segundos, hasta “Ver a ver” de 1992 de Arturo Jaramillo⁴.

Salcedo Silva recuerda, en sus *Crónicas del cine colombiano*, la llegada del cine a Colombia a finales del siglo XIX en las ciudades capitales y otras menores de diversos departamentos en el territorio nacional:

Tan solo se citan algunas ciudades, porque es más que posible que entre 1897 y 1900 las capitales de los departamentos y ciudades principales conocieron el cine en su función de espectáculo de feria, de simple curiosidad, mezclado entre las variedades “vivas” de las compañías españolas o nacionales de operetas, zarzuelas y precisamente de “variedades” que reforzaban sus atractivos escénicos con “vistas” cinematográficas (Salcedo Silva 1981, 18).

Al adentrarse en el llamado cine documental, se encuentran muchas formas de este cine, pasando por fragmentos cotidianos (por ejemplificar las primeras etapas), películas estatales, discursos políticos, cine de protesta, medimétrajes de empresas privadas, entre muchísimas realizaciones de un acervo de 1190 ítems. Sobre el documental el editor del libro *Cine documental en América Latina* (Paranaguá, 2003, 18) describe este fenómeno diciendo: “En América Latina, como en todas partes, el documental sigue siendo considerado el pariente pobre del séptimo arte, cuando en realidad se trata de un género expresivo de las cinematografías del continente”. Sobre la música del cine documental, Bill Nicholls, en el prefacio del libro editado por Holly Rogers, enfatiza:

⁴ *Documentales colombianos en cine, 1950-1992*. s.f. (circa. 2010). Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico colombiano.

La música puede considerarse un complemento, valioso, o incluso invaluable, de la información transmitida por las imágenes si tomamos el documental como una forma de película que transmite hechos y argumenta (...) Pero más allá de las técnicas, las dos formas también comparten otro objetivo común: dar cuerpo sensorial a una representación que nos enganche, una representación más imaginaria para la ficción y una representación más histórica que imaginaria para el documental (Nicholls en Rogers 2015, x).

1.1 La época silente

Al principio de toda esta historia no existía distinción entre los géneros cinematográficos; afirma Paranaguá:

Como en el Génesis, en el barro de los orígenes no existe todavía una diferencia de género. Ficción y no-ficción son categorías surgidas a partir de una evolución y sobre todo de codificaciones ulteriores. Contrariamente a lo que sugiere la oposición Lumière-Méliés, demasiado reductora a fuerza de simplificación, ni siquiera el documental de los primeros tiempos, del cine primitivo, se limita a un registro más o menos azaroso. Basta recordar que los primeros «noticieros» incluyeron reconstrucciones o incluso puestas en escena previas a los acontecimientos, para asegurar su proyección simultánea en las pantallas (Paranaguá 2003, 18 – 19).

Frente a esto es sustancial mencionar la importancia de los noticieros y el acervo que se tiene en los repositorios de los Acevedo & Hijos, además de los noticieros internacionales. Se tiene poca certeza de las fuentes, de lo que se interpretaba, de cómo se interpretaba, del repertorio asignado o de quiénes lo interpretaban. El campo de música en todas las fichas técnicas aparece en blanco o ni siquiera existe.

Si las disciplinas del cine, los medios de comunicación y los estudios de comunicación han descuidado el noticiero, la investigación musicológica y los estudios de la música cinematográfica aún tienen que encontrarlo de manera seria (...) fue durante la era del sonido

temprano en la que el noticiero desataba la música y los sonidos del mundo sobre los asistentes al teatro (Deaviller en Rogers 2015, 42).

Se tiene la certeza de que el cine mudo era por lo general acompañado de orquestas o músicos solistas que cumplían un papel de “acompañamiento” a las imágenes; esto se puede corroborar en las escasas historias del cine que arrojan pequeños testimonios y, a su vez, en las abundantes notas de los medios periódicos que pueden arrojar indicios de las actividades musicales yuxtapuestas al cine. En esta primera etapa analizaré varios casos y se abrirán preguntas para posibles interpretaciones. Primero, se aborda la forma de hacer música o sonidos en el cine silente, en segunda instancia se trata el caso del único fragmento de música original que se conserva en nuestros días y, finalmente muestro el valor del cine silente en sus imágenes para los estudios musicológicos.

De la música en el cine silente en Colombia se tienen pocos testimonios, fuentes o simples frases que puedan corroborar la actividad musical cinematográfica de la época, en cuanto se refiere a un oficio o a un repertorio definido. Se tiene certeza de los lugares de interpretación de esta música que acompañaba las imágenes, pues la historia de los teatros de cine sí se encuentra bien detallada, por ejemplo, en el trabajo de Andrés Ávila Gómez y Alfredo Montaña Bello publicado en la edición *La transformation de l'espace urbain en Amérique Latine (1870-1930): discours et pratiques de pouvoir de Les Cahiers ALHIM*, titulado “Salas de cine en Bogotá (1897-1940): la arquitectura como símbolo de modernización del espacio urbano” (2015) donde dan detallados conceptos y datos útiles como la ubicación de los

teatros y la actividad que allí se frecuentaba⁵. También se tiene la certeza de la interpretación de diferentes tipos de música en acompañamiento a las diferentes proyecciones; sobre esto, Pedro Moreno Garzón en entrevista a Salcedo Silva concedida en 1961 afirma:

Efectivamente. Durante la proyección de las películas, los espectadores también oían la célebre orquesta del salón Olympia, en la que tocaron músicos de la calidad del trompetista Prisciliano Sastre. El repertorio musical era principalmente de óperas donde, naturalmente, predominaba la italiana, la que más gustaba al público, aspecto que, me parece, contribuyó a la cultura musical de los bogotanos, porque había que oír a la salida de la galería, a los artesanos silbando música de Verdi, Rossini, Wagner y demás grandes compositores de ópera. Este tipo de música combinaba muy bien con los temas pasionales, trágicos, de las películas italianas y francesas de la época. Pero en las comedias se tocaba música más “movida”, y entonces se recurría a los bambucos y pasillos que animaban las comedias de Harold Lloyd y Charles Chaplin (Moreno Garzón en Salcedo Silva 1981, 83).

De igual forma Carlos Barreiro Ortiz en el librito acompañante del disco *El cine de Colombia en música*, editado por ACME, atestigua:

En el documental biográfico producido en 1995 por la Universidad Nacional de Colombia, el compositor Fabio González Zuleta recordaba con emoción las primeras sesiones de cine a las cuales lo llevaban sus padres en Bogotá. Con la perspectiva del tiempo transcurrido, la música

⁵ Esta información se encuentra en: Ávila Gómez, A y Montaña Bello, A. 2015. “Salas de cine en Bogotá (1897-1940): la arquitectura como símbolo de modernización del espacio urbano”. *La transformation de l'espace urbain en Amérique Latine (1870-1930): discours et pratiques de pouvoir de Les Cahiers ALHIM*, 29.

de rollos de pianola que acompañaba las películas francesas, ahora le parecía tan ingenua como las inocentes historias que relataban las imágenes silenciosas (Barreiro Ortiz 2004, 1).

La anterior afirmación no puede pasar por alto, pues ya se van sumando tres factores al acompañamiento del cine silente: músico solista (por lo general piano), orquestas (como el ejemplo de la orquesta del Olympia) y la pianola, mecanismo automático de reproducción musical que funcionando con rollos de papel acompañaba las imágenes en movimiento. Pero ¿qué repertorio se encontraba en esos rollos de papel?, ¿cómo acompañaban las películas francesas e italianas?, ¿cuál es el origen de esos rollos que llegaban a Bogotá a cumplir una función de acompañamiento de imágenes en movimiento? Estas preguntas están lejos de responderse. Sobre el oficio del músico en el cine silente Chion afirma:

Muchas veces, el pianista o el organista de cine mudo habían aprendido su trabajo en el teatro, en el music-hall, en el café concierto. O en los oficios divinos: adaptaba al cine procedimientos y técnicas de acompañamiento conocidos. Las primeras proyecciones estaban compuestas por películas cortas de diferente tipo – ficción, cómico, documental- y su cometido era, entre otros, unir las diferentes partes del espectáculo (Chion 2003, 388).

Frente a las orquestas, Pedro Moreno Garzón en entrevista a Salcedo Silva cuenta:

La orquesta del salón Olympia estrenó composiciones del maestro Zamudio, de Emilio Murillo, y otros músicos colombianos. En alguna ocasión el contratista de la orquesta, Rafael Pinzón, anunció que incluiría en el repertorio una obra del maestro Guillermo Uribe Holguín, proyecto que inicialmente no gustó a la empresa por considerar que la música del maestro

Uribe Holguín era demasiado seria para ser interpretada ante un público de cine. Pero ante la insistencia de Rafael Pinzón, al fin la aceptó y en su estreno tuvo tanto éxito que, con sus gritos y aplausos, todo el público, logró que se repitiera, especialmente el de la galería. De manera que el salón Olympia por esos años ejerció una buena influencia doble, porque no solo interesó al público por el buen cine que presentaba, sino que, por el excelente repertorio musical de su orquesta, contribuyó a la buena educación musical del bogotano (Moreno Garzón en Salcedo Silva 1981, 83-84).

Sobre algunos recuerdos y una clasificación que se le daba a la música que interpretaban las orquestas, Salcedo Silva señala:

(...) anécdotas que dan derecho a cierta clasificación, respaldada por recuerdos infantiles, que dividía la música en dos tendencias: La que con cierta libertad podría considerarse “sincrónica” porque su ritmo trataba de transcribir musicalmente lo que estaba sucediendo en la pantalla, tendencia que llega al realismo sonoro de producir algunos ruidos para reforzar la ilusión “sonora” de la imagen. La otra tendencia es la “libre”, o sea la independiente de la imagen cuando la orquesta, o el modesto pianista en proyección fuera un drama, una comedia o de plena acción, pero es de suponer que sin excepción, como todas las películas nacionales mudas fueron terribles dramones, solo por cierta afinidad patriótica se tocaba música colombiana de los compositores populares y, en algunas ocasiones, hasta de compositores al nivel de Guillermo Uribe Holguín. Además, en algunas había bailes nacionales o de salón, lo que es de suponer que fueron “sincronizadas” con su música más o menos correspondiente, y no sería raro que algún compositor hubiera trabajado en danza, bambuco o pasillo, especialmente para determinada película en el periodo mudo (Salcedo Silva 1981, 141).

Sobre diferentes formas de sonorizar los materiales de imágenes en movimiento y sobre la importancia de los noticieros, el mismo Moreno Garzón en entrevista con Salcedo Silva cuenta:

Los noticieros sí se importaban de todas partes y hasta recuerdo quizás el primer efecto sonoro que se dio en Bogotá: en un noticiero sobre la guerra ruso-japonesa, para que las escenas resultaran más realistas, detrás del telón algunos “sonoristas” producían toda clase de ruidos que imitaban lo que creían que podría ser los fragores de una batalla (Moreno Garzón en Salcedo Silva 1981, 82).

En entrevista con Salcedo Silva, Enrique Bello cuenta el proceso de musicalización de la película *Alas*, de la que no se encuentra registro alguno:

(...) fue sonorizada de la siguiente manera: en la parte de atrás del telón se colocaban los “sonidistas” encargados del ruido del motor de los aviones a cargo de un camión; las ametralladoras fueron matracas de semana santa; cuando un avión caía, una sirena imitaba muy bien el sonido agudo del avión deslizándose hacia abajo a toda velocidad, y cuando llegaba a tierra y explotaba, un bombo remedaba el estruendo de la catástrofe. Y en estas imitaciones se llegó a tal grado de perfección que el público podía jurar que estaba viendo, y oyendo, películas sonoras (Bello en Salcedo Silva 1981, 164).

El único fragmento de música original que se encuentra a salvo es el valse titulado en la partitura *La tragedia del silencio*, valse de la selección para la película del mismo nombre, firmada por Alberto Urdaneta (1895 – 1953) y dedicada al Dr. Arturo Acevedo (1873 –

1950), guionista, actor y director de la cinta. De este valse se puede ver en la partitura que se encuentra en la tonalidad de Fa # mayor y que está escrito para violín y piano. El momento donde se debe interpretar el valse se desconoce, y el resto del material impreso no se encuentra disponible.



Figura 1: Foto de la partitura *La tragedia del silencio* de Alberto Urdaneta. Foto: FPFC

Hacia 2015, la FPFC lanzó la colección de cine silente, donde las películas fueron restauradas con unas musicalizaciones de diferentes compositores entre los que se encuentran Francisco Zumaqué (1945 -), Óscar Acevedo y algunos profesores y egresados de la

Universidad de los Andes.⁶ Sobre un caso particular, el de la película *Man of Aran* (1934) musicalizada por la agrupación British Sea Power, en un capítulo desarrollado por K.J. Donnelly, Rogers (2015) adelanta en su introducción:

Nuevas partituras como ésta, argumenta, pueden contemporizar una película para mejorar su accesibilidad a una audiencia moderna; pero también corren el riesgo de crear una ruptura entre la diégesis y el "mundo real", ya que la desconexión entre el sonido y la visión puede envejecer dramáticamente las imágenes (Rogers 2015, 17).

Respecto a cómo aparece la práctica musical en las imágenes del cine silente, a continuación se mostrarán algunos fotogramas que pueden tener algún valor musicológico, tomados todos de la colección editada por la FPFC:



Figura 2: Fotograma de *La tragedia del silencio* (1924)

⁶ Colección Cine Silente Colombiano (2015) Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

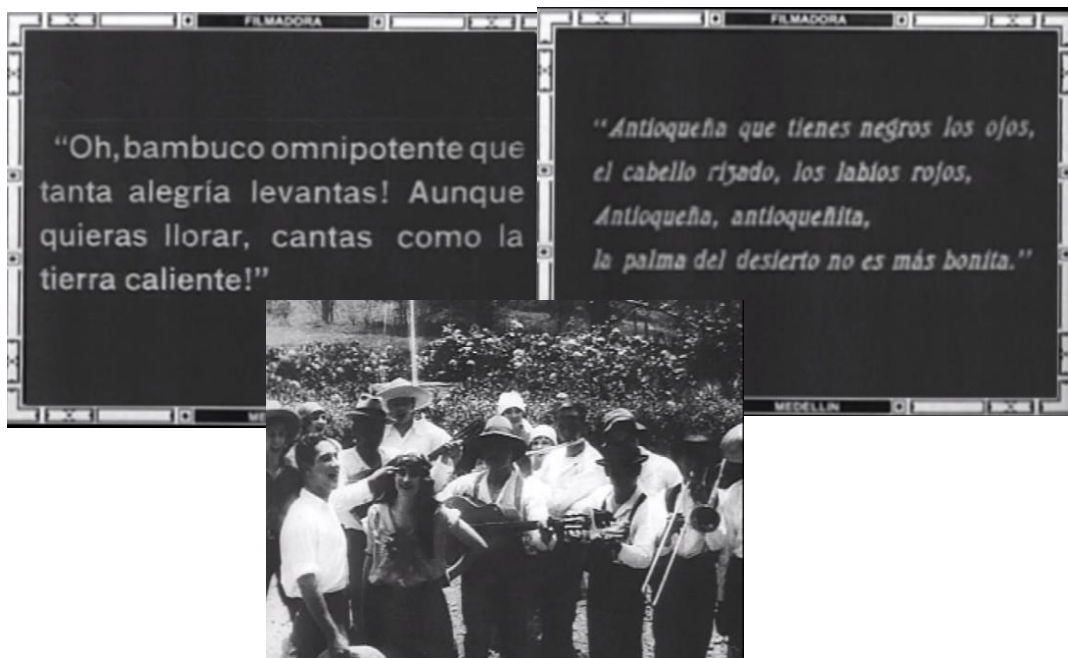


Figura 3: Selección de fotogramas *Bajo el cielo antioqueño* (1925)

En los anteriores fotogramas (figura 2 y figura 3) se pueden ver adornos que hacen referencia a la lira y podemos ver una “interpretación” de *Antioqueñita*, bambuco de Pedro León Franco Rave, mejor conocido como Pelón Santamarta (1867 – 1952) y letra de Miguel Agudelo (1883 – 1954), además, se puede ver el supuesto formato instrumental con que se interpreta donde destaca el uso de la flauta traversa y el trombón, teniendo además las cuerdas pulsadas.



Figura 4: Fotograma *Alma provinciana* (1926)



Figura 5: Fotograma *El amor, el deber y el crimen* (1926)

En los anteriores fotogramas (figura 4 y figura 5) se pueden apreciar diferentes formatos instrumentales, donde siempre destacan los instrumentos de cuerda pulsada, enfatizando en el tiple, tanto en el cine de ficción como en el cine documental, retratando las fiestas universitarias en Bogotá.



Figura 6: Fotogramas *Manizales City* (1925)

En estos fotogramas de *Manizales City* (figura 6), se puede apreciar una publicidad con una victrola en su imagen y el lugar en alguna calle de la ciudad donde un letrero indica Victrolas. En los siguientes fotogramas (figuras 7 a 13) se enfocará la vista a documentales y películas de ficción, donde se retrataron bandas y ensambles musicales en diferentes contextos, imágenes que ayudan a entender y posiblemente a catalogar los instrumentos usados por las bandas en esas primeras etapas; el ensamble del fotograma de *Garras de oro* (Figura 7) con batería, metales y un violín; también resulta relevante no perder de vista la secuencia en el archivo de los Acevedo donde podemos encontrar el ensamble de estudiantes ciegos (Figura 13):



Figura 7: Fotograma *Garras de oro* (1926)



Figura 8: Fotograma 2 *Manizales City* (1925)



Figura 9: Fotograma *La procesión cívica* (1915)



Figura 10: Fotograma 1 Archivo Acevedo (1915-33)



Figura 11: Fotograma 2 Archivo Acevedo



Figura 12: Fotograma 3 Archivo Acevedo



Figura 13: Fotograma 4 Archivo Acevedo

Por último seleccioné dos fotogramas (Figura 14 y Figura 15) de las últimas imágenes capturadas de Carlos Gardel (1890 – 1935) y Alfredo Lepera (1900 – 1935), en el documental *El trágico final de Gardel* de 1935, acompañados por una gran multitud y funcionarios públicos en el aeropuerto de Techo, antes de despegar hacia el fatal accidente en la ciudad de Medellín:



Figura 14: Fotograma *El trágico final de Gardel* (1935)



Figura 15: Fotograma 2 *El trágico final de Gardel*

Los materiales que quedan del cine silente tienen valor para la investigación musicológica en la medida que se pueda intentar reconstruir paisajes sonoros haciendo uso de diferentes fuentes de la época. Sobre el final del cine silente Salcedo Silva afirma:

Con el cine sonoro terminaron las excelentes orquestas de los salones de cine que siempre procuraban estar de acuerdo con las escenas de las películas; que si sentimentales, música lenta; movidas, entonces música rápida, sobre todo para las de vaqueros (Salcedo Silva 1981, 164).

1.2 El cine sonoro

El cambio al cine sonoro en Colombia fue un proceso lento y de adaptación. En este periodo se define más la diferencia entre cine de ficción y cine documental. Sobre la transición entre el cine mudo y el cine sonoro Chion sostiene:

Hacia finales de los años 20, justamente a la llegada del sonoro, que coincidió con un extraordinario impulso estético en el cine mudo, gustaba mucho hacer comparaciones entre cine y música. Por eso, cuando llegó el sonido, se lanzó la expresión, aún hoy en boga, de contrapunto, para designar la fórmula ideal in abstracto de cine sonoro: aquella en la que, lejos de resultar redundantes como se decía, sonido e imagen formarían dos cadenas paralelas y libremente enlazadas, sin dependencia unilateral (Chion 1993, 35).

En primera medida nombraré el antecedente más importante a nivel local de este fenómeno: el cambio de lo silente a lo sonoro y parlante. Salcedo Silva cuenta:

El “cronófono”, tan mencionado en las primeras informaciones de diarios y revistas colombianas, era la integración de dos nuevas maravillas técnicas de su tiempo: un proyector espacial y la modesta victrola, hoy objeto de museo, primeras tentativas de cine “sonoro” y hasta “parlante”, en un aparato acondicionado para el doble uso, aunque hay un derecho para dudar de su perfecta sincronía entre imagen y música, y la aún más difícil entre imagen y voz humana (Salcedo Silva 1981, 25).

Flores del valle del director Máximo Calvo (1886 – 1973) es considerado el primer filme sonoro nacional. En entrevista concedida a Salcedo Ramos en 1960 cuenta:

Si. Filmé ya en la época parlante. La primera película colombiana parlante y sonora titulada *Flores del valle* interpretada por las hermanas Esperancita y Delfinita Calvo (...) Por ejemplo El Tiempo de Bogotá, publicó el siguiente comentario: “Anoche ofreció el teatro *Faenza* al público de Bogotá como privilegio de estreno, la gran película nacional *Flores del Valle* admirable realización que, al sorprender por su técnica y confección en cuanto a proyección y sonido se refiere (...) (Calvo en Salcedo Silva 1981, 72).

Y sobre el oficio en el sonido, menciona:

La carencia de capital me impidió darme el lujo de ocupar otros técnicos para las distintas fases de la película. Afortunadamente yo, antes de filmar *Flores del valle*, había dedicado varios años al estudio de la técnica del sonido. Por eso me fue fácil realizar todos los trabajos en el laboratorio, sin recurrir a técnicos extraños, y mucho menos a mandar hacer nada al exterior (Calvo en Salcedo Silva 1981, 73-74).

Más adelante, destacar los esfuerzos de Carlos Schroeder y su equipo de trabajo quienes, en una titánica labor, “crearon” un dispositivo para la realización de cine sonoro, al que también llamaron “cronófono”. Aunque no tuvo, al parecer, un buen final, los intentos y experimentos de estos entusiastas del sonido marcan un camino para la historia del cine sonoro y parlante, no solo en Colombia, sino en Latinoamérica.

Sobre el cronófono, en entrevista a Enrique Bello, colaborador del primer cine parlante colombiano (Bello en Salcedo Silva 1981, 163), cuenta: “A excepción del galvanómetro, aparato muy delicado e imposible de fabricar en el país y algunas muy pocas piezas, todo lo demás fue hecho en Colombia de acuerdo con las indicaciones”.



Figura 16: Grupo de trabajo del equipo de sonido Schroeder. Tomada de: Crónicas de cine Colombiano.

(1981, 148)

El cine nacional se desarrolló en mayor medida por el documental, viene de una marcada tradición hacia el cine documental, que puede entenderse con la aseveración de Paranaguá:

En cambio, si privilegiamos el documental, una cierta continuidad se esboza, en algunos países, a través del esfuerzo de los pioneros: Salvador Toscano Barragán, Enrique Rosas, Jesús H. Abitia y los hermanos Alva (Carlos, Eduardo, Guillermo y Salvador) en México, Federico Valle en Argentina, los hermanos Alberto y Paulino Botelho en Río de Janeiro,

Gilberto Rossi en Sao Paulo, Arturo Acevedo e hijos (Álvaro y Gonzalo) en Colombia (Paranaguá 2003, 21).

A continuación indagaré en el corpus de los catálogos del cine documental en Colombia, con un total de 1190 elementos, el papel de los compositores, los sonidistas y los temas de valor musicológico.

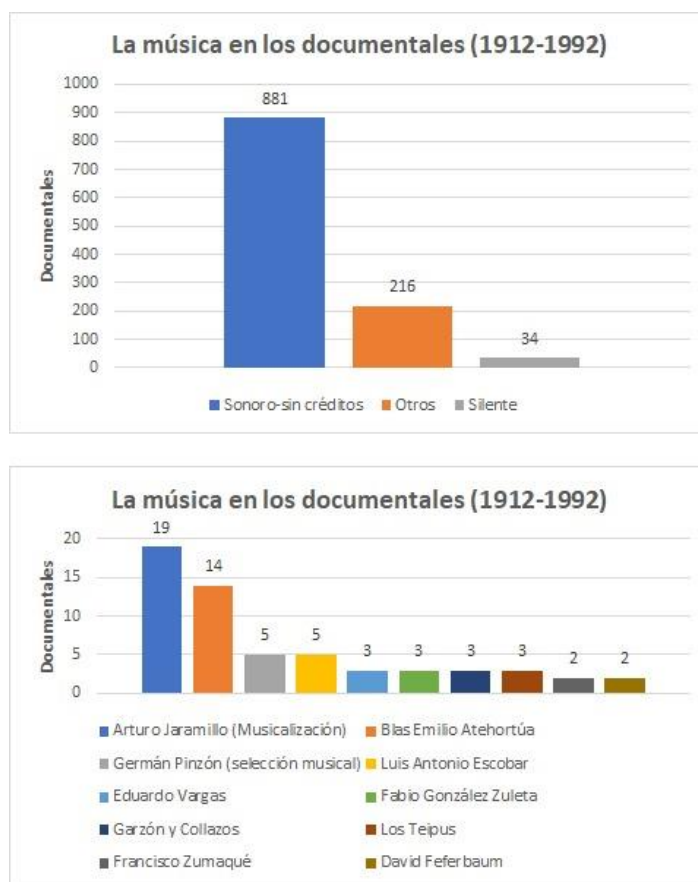
1.3 Los compositores



Gráfica 1: Acreditación de la música en el cine documental por décadas desde 1910 a 1992

El gráfico de los datos tabulados (Gráfica 1), muestra el auge y la caída del cine mudo frente al cine sonoro, muestra un aumento significativo en la producción entre las décadas del 70 y 80, la gráfica muestra el número de películas que tienen algún tipo de crédito musical (color

azul) frente a las películas que no especifican ningún dato de música, compositor o intérprete (color naranja). Si bien entre la década del 80 y el 90 descendió el número de obras cinematográficas documentales, el valor azul (con crédito) se mantiene y llega a establecerse casi como lo normal, dando crédito a la música, al compositor o al intérprete. Pero ¿quiénes eran estos compositores o intérpretes? ¿cómo figuraba su música? ¿qué papel cumplían?.



Gráfica 2: Nombres en la música cinematográfica 1912 -1992

Entre las 1190 producciones cinematográficas (Gráfica 2), 881 no fueron acreditadas a ningún compositor o intérprete, de lo único que se tiene evidencia es que son sonoras, la música está allí lista para ser identificada. La persona que más acreditaciones tiene es Arturo

Jaramillo, quien se encargaba de todas las funciones de producción técnica en sus producciones y donde lo musical aparece como “musicalización”. No se sabe con certeza a qué se refería con esto. Blas Emilio Atehortúa es el compositor académico con más apariciones acreditadas; se deben mencionar sus contribuciones junto al director Francisco Norden (1929 -) en películas como *La ruta del libertador* (1969), *Se llamaría Colombia* (1970), *Mutaciones* (1975) o *El paso de los Andes* (1985). Por su parte, Germán Pinzón (1934 – 2010) aparece en buen número de producciones con la etiqueta “selección musical” y el compositor Luis Antonio Escobar en diferentes cintas de variados directores como *Arte colombiano* (1963) de Guillermo Angulo (1928 -), *Amazonas: infierno o paraíso* (1980) de Rómulo Delgado o *Barrera o el nuevo paisaje* (1988) de Henry Laguado. Otros compositores son Fabio González Zuleta, Francisco Zumaqué o Jaqueline Nova (1935 – 1975), ejemplo de música electroacústica original en el cine local. Frente a canciones o intérpretes, aparecen en gran medida canciones de Emilio Murillo (1880 – 1942), Garzón y Collazos (dueto que funcionó desde 1938 hasta 1977), José Barros (1915 – 2007), entre otros. Frente a estos datos surgen preguntas como ¿cuál es el papel del compositor en el cine nacional? ¿por qué tan pocas apariciones? ¿cuáles son los formatos instrumentales que suelen usar más? ¿dónde grabaron dichas músicas y con quienes?. Hay todo un trabajo musicológico por hacer en este campo.

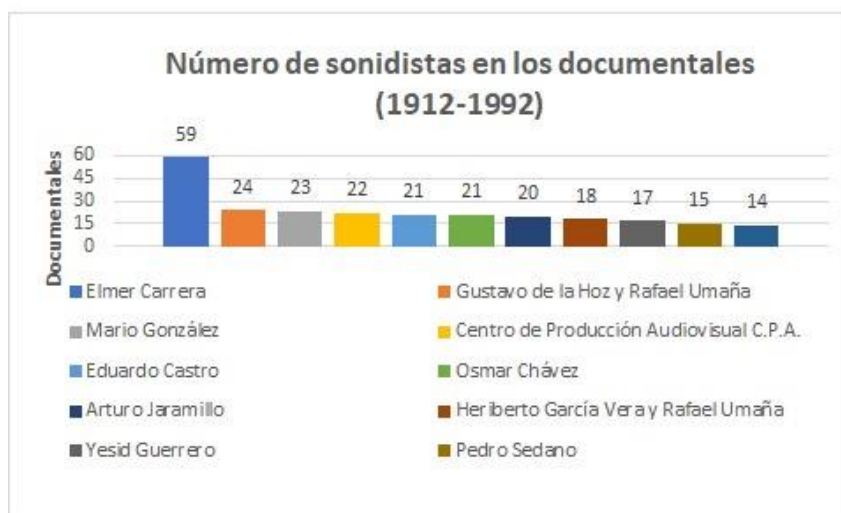
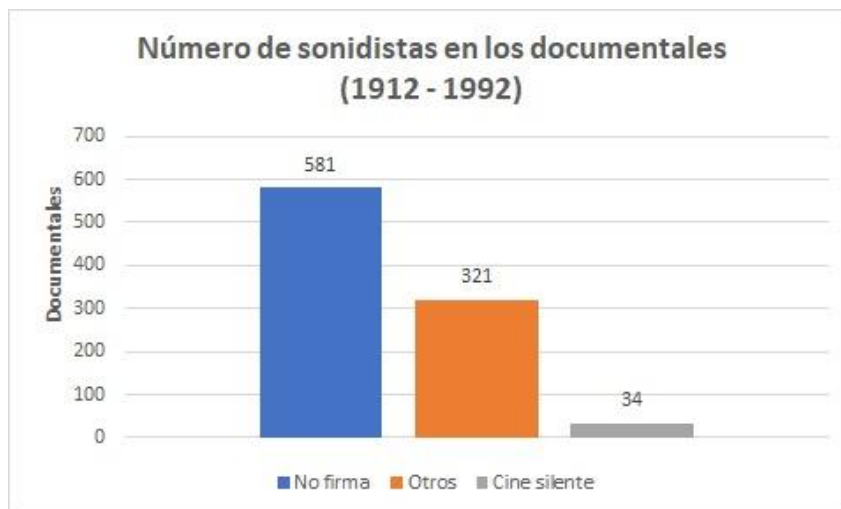
1.4 Los sonidistas y los productores de sonido

Frente al papel de los técnicos ocurre algo similar, aunque se tengan un poco más de datos que de los compositores o intérpretes. Del mismo catálogo podemos ver en los gráficos una mayor cantidad de créditos en los sonidistas o técnicos de sonido.



Gráfica 3: Acreditación del sonido por décadas.

En datos precisos se muestra que desde 1915 hasta 1992 el papel del sonidista no fue acreditado en un total de 581 producciones.



Gráfica 4: Los sonidistas en los documentales 1912 - 1992

La figura del sonidista Elmer Carrera es posiblemente la persona más importante en el aspecto sonoro en lo que a cine documental se refiere, con cerca de 60 producciones. Entre sus trabajos más representativos se pueden mencionar sus colaboraciones con Alberto Mejía en filmes como *Al servicio de la infancia* (1963) o *La patria en los mares* (1965), a su vez sus colaboraciones con Julio Luzardo en documentales como *Colombia, tierra de contraste* (1966) e *Imagen y sonido* (1970) o sus trabajos con José María Arzuaga, *Coltejer 71* (1971) o *Como quien estira un chicle* (1971), pasando por su trabajo con Luis Alfredo Sánchez o la

colaboración con Marta Rodríguez y Jorge Silva en *Planas, testimonio de un etnocidio* (1971), película que trabajaré más adelante en esta tesis. Otros sonidistas destacados y de quienes valdría la pena hacer un estudio más riguroso son Osmar Chávez (en ocasiones aparece como Chaves), Mario González, Eduardo Castro, Yesid Guerrero, entre otros.

Mencionaré la labor de sonidistas como Gustavo de la Hoz, Rafael Umaña, Heriberto García Vera, entre tantos otros que pasaron en la década del 80 por la serie *Yuruparí*, grabada en 16mm y que resulta un archivo con gran interés musicológico. El trabajo de Gloria Triana y compañía se adentra en las diferentes regiones del territorio nacional. Jorge López Palacio y su grupo Yaki Kandru hacen presencia en uno de los documentales titulado *Ceremonia del benkuna* (1986), interpretando el *Canto del Pájaro Wala y Kamu Purruí*; Jorge López y su grupo Yaki Kandru son centrales en la musicalización de los trabajos de Marta Rodríguez y Jorge Silva, como veremos más adelante.



Figura 17: Diferentes imágenes de la serie *Yuruparí*. Tomado de: *Serie Yuruparí: 20 años*, Gloria Triana, *tejedora de sueños con los hilos de la ciencia* de Echeverri Ángel

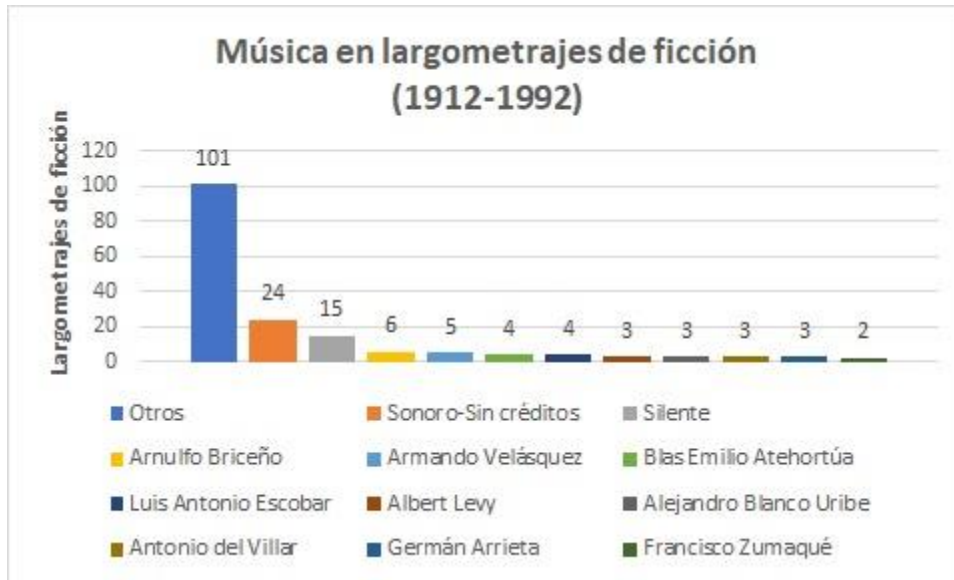
La serie *Yuruparí* es un lugar propicio para adelantar investigaciones musicológicas, no solo por lo que contienen los rollos finales sino por el material descartado, pues entre estos se encuentran conversaciones con diversos músicos, grabaciones descartadas, calentamientos, entre otras. Estos archivos se encuentran en un cuidadoso trabajo de restauración liderado por Juana Suárez, Laura Alhach y Juan Sebastián Quebrada; el pasado octubre de 2020, en convenio con la distribuidora Retina Latina, se estuvieron exhibiendo por tiempo limitado algunas de las piezas restauradas. Algunos episodios se encuentran montados para su visualización gratuita en la plataforma de streaming de los medios públicos colombianos RTVCPlay.

Para finalizar señalaré que dentro de los catálogos hay además películas que pueden ser propicias para investigaciones de carácter musicológico como el documental *Almas indígenas* (1962) de Vidal Antonio Roza, donde se acerca a los mitos de algunas comunidades y a las misiones capuchinas. El cortometraje de sobreprecio *La mica prieta* (1978) de Carlos Lertzundy sobre Los gaiteros de San Jacinto; el documental *Detrás de la faena* (1980) de Diego León Giraldo, que sigue a la Fania All Stars por Latinoamérica. El mediodocumental de gran valor de archivo *Amanecer en la selva* (1940) de Miguel Rodríguez Fuente que muestra coros claretianos interpretando alabanzas en plena selva del Pacífico colombiano o, por nombrar uno más, el documental a color de Dina Moscovici *Esperando el milagro* (1973) en el que se muestran imágenes de la actividad rockera en contraposición con los cultos cristianos protestantes en la Bogotá de entonces.

1.5 El cine de ficción

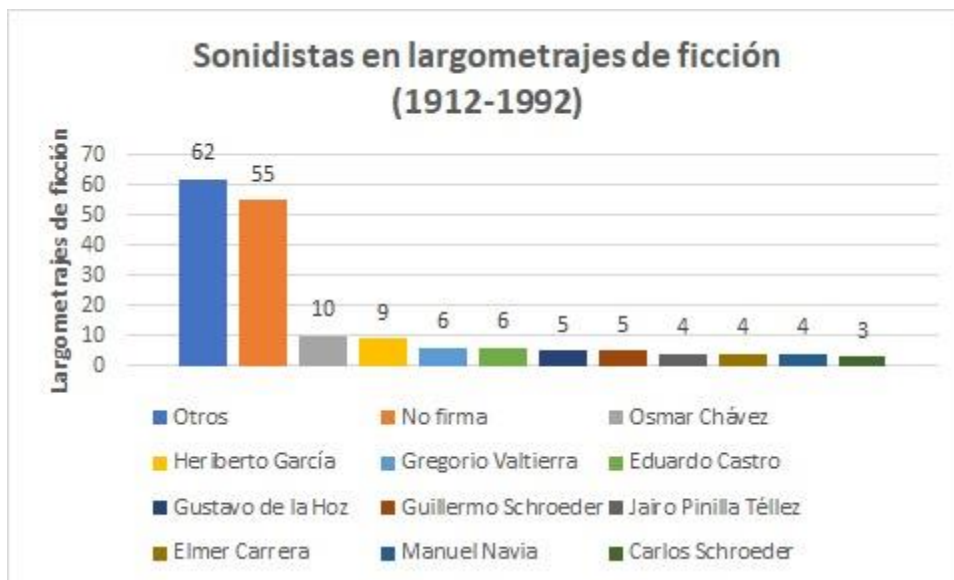
El cine de ficción en la historia del cine colombiano se ha ido desarrollando en una escena más establecida y más caracterizada a pesar de tener menor cantidad de producciones, por lo que atribuye los créditos con más claridad. En esta parte del trabajo acudí a otro catálogo publicado también por la FPMC en la que se registran 173 largometrajes de ficción (2006). De estos solo 24 no registran créditos en la música.

Las canciones de Arnulfo Briceño aparecen una buena cantidad de veces. Entre los compositores que componen música para la obra cinematográfica destacan las figuras de Armando Velásquez en filmes como *Funeral siniestro* (1977), *Área maldita* (1980) y *27 horas con la muerte* (1981) de Jairo Pinilla Téllez, director central del cine de terror y cine serie B en Colombia. En los nombres de compositores de música académica nuevamente aparece Blas Emilio Atehortúa, en *Aura o las violetas* (1974) de Gustavo Nieto Roa o *Milagro en Roma* (1988) de Lisandro Duque Naranjo. De igual forma Luis Antonio Escobar compone para *El milagro de sal* (1958) de Luis Moya Sarmiento o *Caín* (1983) de Gustavo Nieto Roa. Son también notorias las presencias de Albert Levy, Francisco Zumaqué, entre otros.



Gráfica 5: La música en los largometrajes de ficción (1912 – 1992)

Por otra parte entre los sonidistas, en un catálogo mucho más corto, hay un total de 55 películas donde no se le acredita el sonido a nadie.



Gráfica 5: Los sonidistas en los largometrajes de ficción 1912 – 1992

Cabe destacar la figura de Osmar Chávez en películas como *Amor Ciego* (1980) de Gustavo Nieto Roa, *La abuela* (1981) de Leopoldo Pinzón, *Pasos en la niebla* (1978) de José María Arzuaga, o *La boda del acordeonista* (1986) de Luis Fernando “Pacho” Bottía. Así como el nombre Heriberto García en largometrajes de ficción como *Kapax del Amazonas* (1982) de Miguel Ángel Rincón junto a Aldo Sambrell, *El Escarabajo* (1983) de Lisandro Duque Naranjo o *Cóndores no entierran todos los días* (1984) de Francisco Norden. Los nombres de Gustavo de la Hoz, Manuel Navia, Carlos Schroeder y Guillermo Schroeder, entre muchos más que merecen un espacio en las historiografías no solo del cine sino de la música. Es también de interés el disco de 2004 *El cine de Colombia en música* en donde se encuentran fragmentos de 13 películas y destacan la música de Luis Antonio Escobar, Blas Emilio Atehortúa, David Feferbaum, Fabio González Zuleta, entre otros (ACME, 2004). La pista número 33, se trata del motivo principal de la banda sonora del largometraje *Amor, mujeres y flores* (1984 – 1989) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, composición de Iván Benavides, uno de los temas a analizar más adelante.

1.6 Un caso fuera del catálogo “oficial”. *Sutatenza un mensaje de paz* (circa 1956)

La película *Sutatenza un mensaje de paz*, es un cortometraje sin fecha que se cree cercana a 56 – 59, según conversaciones con el historiador Juan Pablo Angarita Bernal, autor de la tesis de maestría *La música en el programa educativo de Acción Popular Cultural: Radio Sutatenza y sus usuarios (1955 – 1970)* (2016). Este cortometraje cuenta la historia de una emisora comunitaria que existió en Sutatenza en el departamento de Boyacá entre 1955 y 1970, mostrando las costumbres locales, la historia del esfuerzo del padre Salcedo para “llevar la cultura a sus hogares”, los sistemas de formación que se usaron en el territorio incluyendo el funcionamiento de la emisora. El cortometraje es atribuido a Enrico Fulchignoni (1913 -1988), y en el que se acredita como indica la siguiente imagen (Figura 18) a las siguientes personas en el personal:



Figura 18: Fotograma de créditos *Sutatenza un mensaje de Paz*

El nombre de Philippe Arthuis (1928 – 2010), compositor pionero en el grupo de investigaciones de música concreta junto a Pierre Schaeffer y Pierre Henry, ubica al cine como una de las primeras y principales puertas a la música electrónica en el ambiente local. Sobre esta película y su componente sonoro se podría teorizar pensando en la música como un elemento externo, que acompaña las imágenes y nombrar los diferentes tipos de música que existen dentro del corto documental y catalogarlo entre música diegética y no diegética. La música diegética es la música del ambiente que viene del alguna fuente dentro del mundo narrativo (dentro de la película) y que bien puede ser o no escuchada o percibida por los protagonistas de los filmes. La música no diegética es la música que es externa al mundo de la película (fuera de la película), por lo general es una música creada para la película. Estos conceptos pueden resultar dualistas al mostrar la música como un elemento extra que existe simplemente para acompañar las imágenes. Chion afirmaba (1993, 59): “Puede decirse así que la forma clásica del cine se define como «un lugar de imágenes y de sonidos», siendo el sonido «lo que busca su lugar»”. Otra afirmación de carácter dualista pero que podría servir para esta película es la siguiente:

Toda música que interviene en una película (pero más fácilmente las músicas de foso) es susceptible de funcionar en ella como una plataforma espacio-temporal; esto quiere decir que la posición particular de la música es la de no estar sujeta a barreras de tiempo y de espacio, contrariamente a los demás elementos visuales y sonoros, que deben situarse en relación con la realidad diegética y con una noción de tiempo lineal y cronológico (...) Fuera de tiempo y fuera de espacio, la música comunica con todos los tiempos y todos los espacios de la película, pero los deja existir separada y distintamente (Chion 1993, 69).

En esta tesis intentaré hacer diferentes análisis partiendo del método propuesto por Emilio Audissino (2017). Esta película se usa como ejemplo para ir introduciendo términos que más adelante serán usados sin mayor explicación. El método de Audissino intenta ser un método no divisionista⁷ (a diferencia de las posturas clásicas de Adorno, Chion, Gorbman, De Arcos entre otros), en donde todas las disciplinas y oficios (dispositivos) cumplen funciones en diferentes niveles alrededor del sistema formal, en este caso la película. Este tipo de análisis no divisionista analiza secuencias/escenas y encuentra relaciones con los otros dispositivos, centrando interés en la música dando así interrelaciones que pueden tener distintos significados en los niveles estilísticos, narrativos o temáticos. Sobre este corto documental destacaré tipos secuencias para tratar de introducir el análisis al estilo Audissino.

Las secuencias donde se muestran las costumbres de los pueblos Sutatenza y Guateque vienen acompañadas por diferentes canciones del repertorio de la música popular colombiana y latinoamericana, canciones muy nuevas en la época de producción de esta película. *El contrabandista* de Luis E. Lis (1907 –) y Cantalicio Rojas (1896 – 1974) (Sonolux – 2041) o El single (Fuentes – K871) de 1953 del Conjunto típico Vallenato, la *Cumbia Sampuesana* tienen una justificación compositiva y realista que hace una función perceptivo espacial, y que actúa en el nivel temático referencial ya que ubica o quiere familiarizar al espectador con los sonidos de la música que posiblemente le es más cotidiana, además, del contexto histórico y tiempo en el que se filmó este corto documental.

Este documental es de origen francés y aquí surge la oportunidad para destacar dos secuencias del filme donde aparece la música electrónica del compositor Phillipe Arthuis,

⁷ En el texto original el autor Emilio Audissino utiliza el término -separatist/non separatist- esto lo cambiaré de ahora en adelante por -divisionista/no divisionista-

fragmentos sonoros que sincronizan con imágenes de equipos tecnológicos. Esta música tiene una justificación artística y cumple una función microemocional que actúa en el nivel narrativo para representar o sobre explicar el papel de la tecnología tanto en la imagen como en lo que se percibe en la escucha.

Por último la secuencia de la banda (Figura 19), donde nos encontramos con un sonido interpretado por los mismos lugareños que tiene una justificación artística dentro de la película, que actúa en el nivel narrativo implícito, al elegir música europea, precisamente el *Humoresques* Op. 101 del compositor bohemio Antonín Dvorak (1841 – 1904).



Figura 19: Banda de jóvenes en Sutatenza. Circa 1956

La última secuencia del filme tiene doble interés musicológico: en primer lugar la descripción de quien explica cómo era la música clásica en vivo en el pasado, para luego dejar rodar el primer movimiento *A tempo ordinario e staccato* del Concierto para Órgano Op. 4, No 2 en Sib mayor HWV 290 de Georg Friederich Händel (1685 – 1759) hasta finalizar la cinta,

donde destaca la sincronía de las melodías ascendentes (Figura 20) con la mirada enfocada al cielo, hacia las antenas y la cúpula con su correspondiente cruz; la secuencia termina con un corto plano que apunta hacia las montañas y el cielo de la región en sincronía con los dos últimos compases. En esta secuencia también podemos observar las instalaciones de la emisora (figura 21) y se podría identificar con certeza los modelos de todos los instrumentos tecnológicos.

Handel
Concerto in Bb Major
Op. 4, No. 2

A tempo ordinario, e staccato

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola

Organo

Tutti Bassi

Adagio, e piano

Figura 20: Partitura *A tempo ordinario e staccato* del Concerto para Órgano Op. 4, No 2 en Sib mayor HWV 290 de Georg Friederich Händel. Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1868. Plate H.W. 28. Tomada de Imslp.

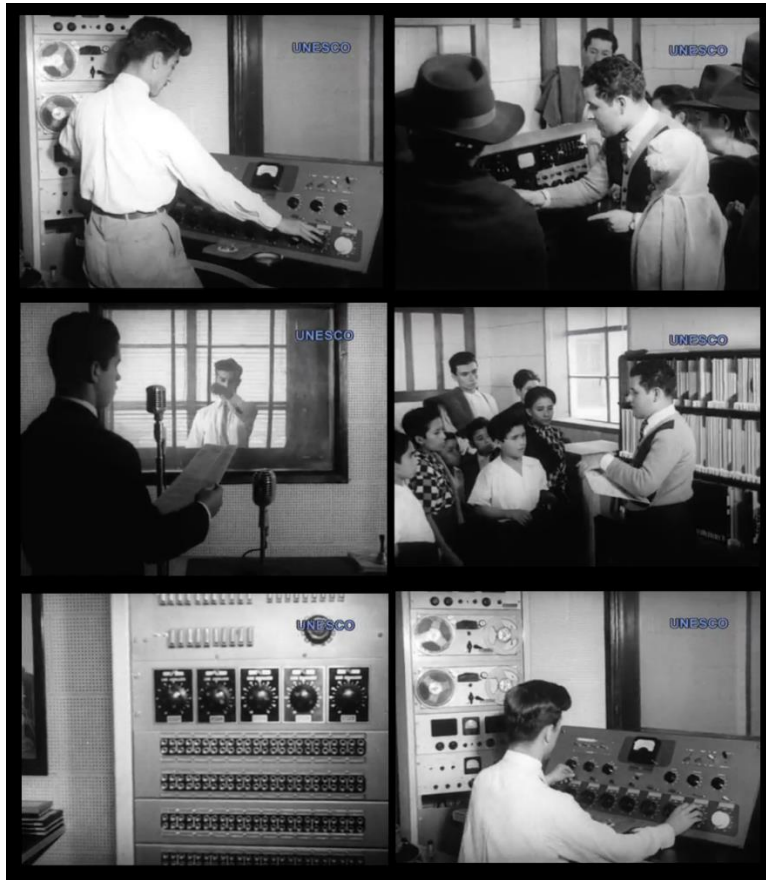


Figura 21: Instalaciones y equipos. Radio Sutatenza

INTERMEDIO: El *Film/Music Analysis* de Emilio Audissino

El *Film/Music Analysis* de Emilio Audissino (2017), es un libro de análisis de música y sonido cinematográfico que surge de la unión de tres teorías que se interconectan y que busca, más que ser una herramienta para interpretar significados, una que sirva para analizar las motivaciones y las funciones de una o varias agencias formales, de una o muchas películas (agencia formal: obra u obras de arte).

Las tres teorías que el autor pone a dialogar son el Neoformalismo, basado en las teorías de análisis cinematográfico, sobre todo en el libro *Film Art: An Introduction* publicada por los David Bordwell y Kristin Thomson en 1979 que incita al espectador o al investigador a reconstruir los pasos creativos que llevan al resultado de la obra de arte. En segundo lugar, mezcla la teoría de Leonard B. Meyer y un concepto que se denomina psico-musicología, esbozados sobre todo en el libro *Emotion and meaning in music* de 1956 en donde da prevalencia a las emociones del oyente y a los significados que esto pueda traer, tomando prestada la cita que hace el propio Audissino, solo para poner como ejemplo los pensamientos de Meyer:

El significado y las connotaciones específicas de la música son el resultado de estratificaciones culturales. Y además de la respuesta emocional inducida por la confirmación o frustración de nuestras anticipaciones y expectativas, también se pueden evocar emociones/estados de ánimo específicos dentro de una cultura específica porque la música

reproduce los estados de ánimo y los gestos de ciertas situaciones emocionales (Meyer 1958, 266).

Y une estas dos teorías (Audissino 2017, 99) diciendo: “Tanto Meyer como el neoformalismo ven la búsqueda de la unidad, la integridad y la estabilidad como el objetivo principal en cualquier experiencia perceptiva, tanto en el mundo real como en el ámbito estético.”

La tercera teoría que Emilio Audissino abarca es de la psicología Gestalt, que indica que el cerebro humano busca patrones y encuentra algún tipo de sentido que pueden ser narrativo, relacional o de cualquier tipo. La psicología Gestalt se basa en seis principios: similitud, continuación, cierre, proximidad, figura/fondo, y simetría y orden (también llamado prägnanz), y que esta psicología sostiene que el individuo otorga orden a los objetos que percibe. Audissino afirma:

La Gestalt puede proporcionar una teoría general para la experiencia de ver películas: los seres humanos están naturalmente inclinados a buscar configuraciones estables y completas (Gestalts), con la 'Ley de Prägnanz' que regula tal estabilización y las Gestalts de los objetos externos desencadenan Gestalts internas en nuestra mente (a través del "isomorfismo"). (...) El concepto de "isomorfismo" y la búsqueda de la calidad Gestalt son, en mi opinión, una buena solución para hablar de la música en el cine desde una perspectiva no divisionista interesada en la música como parte del conjunto audiovisual. (...) si una expresión artística es isomórfica con una experiencia emocional, entonces la expresión artística también debe ser isomórfica con el proceso mental que produce esa experiencia emocional. (...) El hecho de que diferentes medios sean capaces de configurar la misma Gestalt, o posean las mismas

cualidades Gestalt, es de gran importancia para el estudio de cómo la música se combina con lo visual (Audissino 2017, 106, 107, 108).

Esta teoría plantea que cuando la situación problemática se estabiliza, se regula, se ordena, se encuentra una solución. Se debe observar desde todos los ángulos pertinentes, por todos los puntos posibles desde donde se individualiza la relación pertinente que puede brindar una solución. Un ejemplo ilustrativo es el que refiere el autor (Audissino, 2017, 100): “Una melodía es una estructura relacional de distribución rítmica y diferencia de frecuencia; lo que percibimos como característico de una melodía particular es su estructura, no los elementos individuales”.

Cuando mezclamos el Neoformalismo con la Gestalt, para dar cuenta de la interacción recíproca de los dispositivos dentro del sistema fílmico, podemos decir que las configuraciones de los dispositivos individuales (microconfiguraciones) se combinan en toda la configuración audiovisual de la escena/secuencia (macroconfiguración) (Audissino 2017, 111).

La música es una parte interna e interdependiente del sistema formal, es decir de la película; no se puede analizar ni interpretar como algo externo que está en competencia con dicho sistema; su objetivo es cubrir toda la posibilidad de acotaciones características y funcionales (inducidas por las motivaciones y las funciones) que la música pueda realizar. Esto no solo sucede en las situaciones obvias, como cuando emerge en un primerísimo plano sonoro y en donde es evidente la acotación que impulsa a variadas lecturas; también es importante tratar los momentos en los que la música o el sonido parecen inoficiosos o desapercibidos. La

música cinematográfica plantea situaciones que no son aplicables a otras formas musicales con tradiciones más antiguas y otras características narrativas:

Las óperas cuentan historias y su música se puede analizar en términos de narración; lo mismo puede decirse de la música de ballet, los poemas sinfónicos, la música incidental para el teatro y cualquier otro tipo de composición aplicada. Una película no es solo una historia que se cuenta y se escenifica (Audissino 2017, 21).

El autor del *Film/Music Analysis* no desecha todas las teorías divisionistas y encuentra características no divisionistas en ellas, como por ejemplo en el concepto de síncrexis de Chion (Audissino 2017, 49): “La síncrexis transmite acertadamente la idea no divisionista de que el sonido y la imagen se fusionan en una sola entidad a través de su sincronización.”

Así, el enfoque Neoformalista tiene como característica principal, la idea de un sistema formal (obra de arte) construido por dispositivos interconectados donde es fundamental el papel activo del espectador o del investigador. La música es uno de esos dispositivos. Sobre la idea de este sistema formal, Audissino afirma:

El propósito del arte es hacernos ver el mundo que nos rodea con otros ojos, encontrando aspectos del mismo que, en las frenéticas modalidades de percepción de la vida cotidiana, es probable que pasemos por alto y pasamos por alto (Audissino 2017, 71).

Para que se pueda hablar de sistema, se debe entender que este es la consecuencia de la interacción de distintos elementos (dispositivos) y se refieren a la música, la actuación, la

edición, la puesta en escena, la iluminación, entre otros. Estos dispositivos pueden verse organizados en tres niveles: nivel estilístico, nivel narrativo y nivel temático.

Nivel estilístico: consiste en observar cómo se aplican las técnicas cinematográficas para crear una película. Los dispositivos estilísticos se dividen en cuatro categorías técnicas:

(1) puesta en escena (la apariencia, ubicación, bloqueo, movimientos de los elementos profílmicos en el set, como actores, utilería, decoración y mobiliario del escenario, vestuario, maquillaje y peinados, iluminación, etc.); (2) cinematografía (trabajo de cámara, tipo de lentes, tipo de material de película, tipo de encuadre, cámara lenta/cámara rápida, enfoque y profundidad de campo, etc.); (3) edición (el proceso de poner una toma en relación con las demás en términos gráficos, rítmicos, espaciales y temporales, utilizando cortes transversales, edición de continuidad/cortes de salto, disolución/fundido, secuencias de montaje, inserciones no diegéticas, etc.); (4) sonido (diálogo, efectos de sonido y música elaborados mediante edición de sonido, filtrado, mezcla, superposición, control de volumen, fundidos y disoluciones, entre otras.) (Audissino 2017, 78).

Para tratar de entender, relacionaré este nivel con el ejemplo tratado anteriormente, *Sutatenza un mensaje de paz*. El nivel estilístico puede estar marcado en primera instancia por una puesta en escena, que corresponde al cine documental, donde se intenta mostrar la realidad y donde ésta se refiere al material conseguido por los realizadores. La edición está supeditada al material recolectado y sus técnicas tienden a la sobriedad ya que es casi un documento pedagógico. El sonido, se ve marcado por la superposición, efectos de sonido que incitan a la repetición de las acciones, un diálogo en voz en off que explica todo y una mezcla entre sonidos de campo y música no original trabajada en postproducción.

El nivel narrativo como su nombre lo indica, se refiere a lo que la historia quiere contar, no importa el cómo. Se refiere a todos los elementos narrativos y cómo estos se vuelven accesibles, ordenados o desordenados o las relaciones que estos elementos puedan tener. En el ejemplo de *Sutatenza un mensaje de paz*, se encuentra una narrativa lineal, que va desde la presentación de la idea (propósito de construir la emisora) hasta la realización y la muestra de resultados de la misma (secuencias en la radio y la socialización con la comunidad).

Por último, el nivel temático se refiere a los significados que existen dentro del sistema formal. Estos, según Audissino, se dividen en cuatro: referencial, explícito, implícito y sintomático.

En el nivel temático referencial, se encuentran todos los elementos que puedan dar al espectador o al investigador, como su nombre lo indica, alguna referencia o elemento que se pueda asociar a un contexto, real o ficticio, y ayude a situar en algún tiempo o tejido. En *Sutatenza un mensaje de paz*, el dispositivo de la música puede entregar un significado referencial al entender que todo el repertorio que se presenta como música no diegética es cercano a la fecha, en la que se supone, fue filmado el documental. Canciones como *La cumbia Cienagera* o por entrar más en el documental, la canción de la secuencia de créditos, *Ensueño*, escrita por Pacho Benavides (Sonolux – L.P 107) hacia la década del 50.

El significado explícito, Audissino lo explica así:

El significado explícito puede identificarse con la semántica de la fábula tal como la reconstruye el espectador: es la respuesta que uno puede dar a la pregunta: “¿De qué trata la

película?”. Captar el significado explícito significa captar los sentimientos, las motivaciones y las motivaciones de los personajes, deseos, la cadena de causa/efecto que conecta los eventos, el orden temporal correcto y sus significados obvios (Audissino 2017, 80).

En el ejemplo tratado, el significado explícito lo brinda el título, que puede dar todas las herramientas para que este significado quede explícito, en *Sutatenza un mensaje de paz*, no se encontrará el espectador con una diario de guerra o un documental sobre un etnocidio. Sigue el autor diciendo:

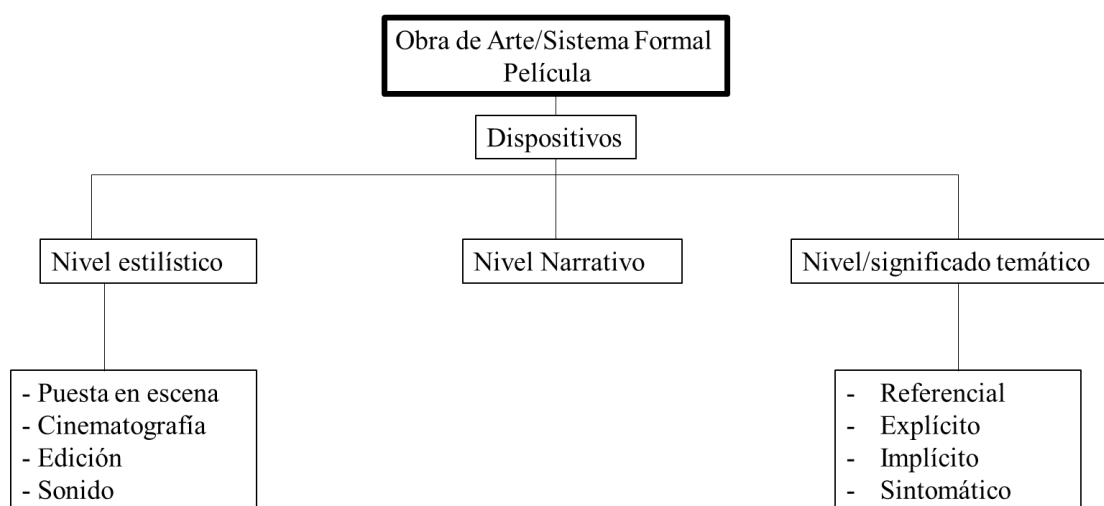
El significado implícito se puede identificar como el "mensaje", la "lección" que el cineasta quiere enseñarnos, la ideología o conjunto de valores que la película apoya conscientemente (Audissino 2017, 80).

Entre los significados implícitos que *Sutatenza un mensaje de paz* quiere presentar, el cineasta o los productores se empeñan en resaltar valores como el trabajo en comunidad, la educación y la importancia de la tecnología como mecanismo pedagógico y de resistencia.

Sobre el significado sintomático, Audissino expresa:

el significado sintomático es como el inconsciente de la película, el producto ideológico de su tiempo, la posición sociopolítica real del cineasta y / o la industria cinematográfica, a pesar de la que aparentemente se presenta como el significado implícito de la película, o puede incluso los pensamientos y deseos inconscientes del cineasta (...) (Audissino 2017, 80).

En *Sutatenza un mensaje de paz*, el significado sintomático se encuentra en la moral judeocristiana y un completo valor euro centrista que se muestra claramente en el contraste del dispositivo musical, donde emergen los grandes compositores como Bach y Händel para las secuencias heroicas finales. A continuación se mostrará un pequeño cuadro (Gráfica 6) que pueda ayudar a diferenciar todos los conceptos que se han expuesto anteriormente:



Gráfica 6: Cuadro Niveles de los dispositivos según Audissino (2017)

Audissino también propone que como cualquier tipo de sistema formal/obra de arte es hecha de manera racional, organizada e intencionada, todos los dispositivos tienen lo que él llama, una motivación para estar allí. La motivación es la justificación que sugiere la labor para la presencia del dispositivo: la música y el sonido. Audissino propone cinco motivaciones o justificaciones: compositiva, realista, transtextual, artística y económica. Cuando un dispositivo está en la película porque es esencial para construir el sistema causal, temporal o espacial de la narrativa —en resumen, cuando hace que la narrativa avance— eso se llama motivación compositiva. Cuando un dispositivo está en la película porque su presencia es

plausible de acuerdo con nuestra experiencia de cómo son las cosas en el mundo real, eso se llama motivación realista. Cuando un dispositivo está en la película porque se espera o se requiere su presencia de acuerdo con las convenciones de un género dado, eso se llama motivación transtextual. En el lado opuesto del espectro de la motivación realista, cuando un dispositivo no tiene otra motivación que la inclusión de algún efecto puramente estético o idiosincrásico por parte del cineasta, eso se llama motivación artística.

En el ejemplo de *Sutatenza un mensaje de paz*, se puede entender la narración voz en off, completamente explicativa como una motivación compositiva. Para referirse a la cotidianidad de un país latinoamericano, se entremezclan imágenes en movimiento con el repertorio reportado en las páginas anteriores, haciendo del resultado de esta mezcla de dispositivos que se da por una motivación realista, generando en la mente del espectador un ambiente coordinado con las imágenes y los temas musicales. La motivación artística, se ve retratada en la utilización de la música concreta de Phillippe Arthuis en las secuencias que significan movimiento y tecnología dentro de toda la macroconfiguración del cortometraje documental.

Dado que la película es una obra de arte elaborada de forma intencionada y racional, cada dispositivo tiene una motivación para estar en su lugar. La motivación es “la razón que sugiere el trabajo para la presencia de un dispositivo dado” (Audissino 2017, 84).

La motivación económica depende de una intención, que como su nombre lo indica es de carácter económico, en esta, suele ocurrir que se involucran elementos en los dispositivos que cumplan con una justificación que se impone para venderse en los medios. Esta es una práctica más común en las películas de ficción, en mercados mucho más amplios o en

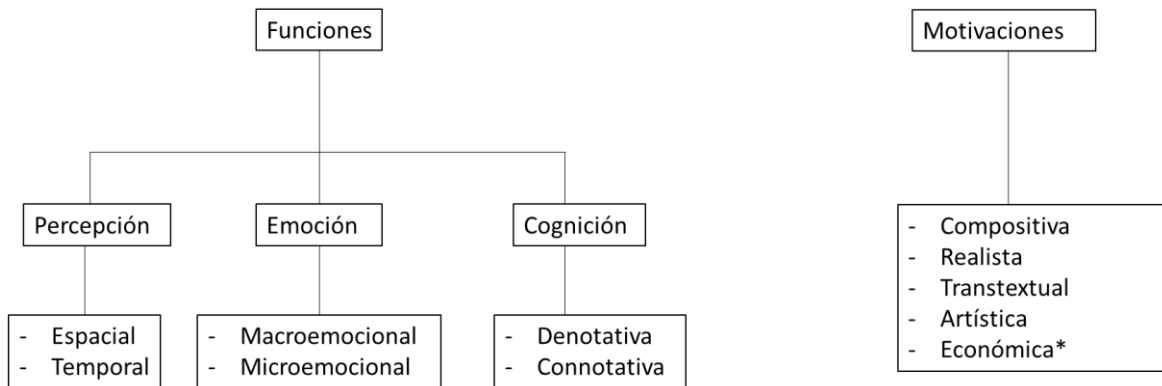
precisos momentos de efusividad de una moda o un repertorio musical. No se evidencian motivaciones económicas en los documentales a tratar. Un ejemplo dentro del contexto latinoamericano se puede remitir a las canciones mexicanas en el cine que luego eran vendidos como éxitos o, en caso contrario, canciones que ya siendo reconocidas se incluyen en proyectos audiovisuales con el fin de llamar la atención de los espectadores o consumidores. Como afirma Manuel Bernal en su tesis de maestría en el capítulo sobre la rumba caribeña y su proceso de transnacionalización:

Ya en 1931 y apoyados en la industria cinematográfica, se difundieron internacionalmente éxitos de la rumba comercial tales como El manisero de Moisés Simons (1889-1945), y Mamá Inés y Siboney de Ernesto Lecuona (1895-1963). El baile de la rumba comercial y de exhibición se internacionalizó a partir de 1932, cuando se hicieron demostraciones en la Feria Mundial de Chicago (Bernal 2018, 18).

A su vez *Film/music Analysis* propone tres tipos de funciones (que se ven motivadas, y a su vez, ubicadas dentro de los diversos dispositivos del sistema formal): función perceptiva, que se divide en percepción espacial y temporal; función emocional, a la vez subdividida en microemoción y macroemoción; y función cognitiva dividida en denotativas y connotativas. Sobre las funciones Audissino explica:

El método neoformalista que propongo no prescribe una serie de etapas analíticas, sino que sugiere dónde y cómo mirar; el análisis comienza teniendo en cuenta qué funciones puede realizar la música en las películas. (...) la actividad del espectador involucra tres niveles: perceptivo (vemos y escuchamos cosas en las películas); emotivo (respondemos

afectivamente a lo que experimentamos); cognitivo (comprendemos e interpretamos lo que experimentamos) (Audissino 2017, 87).



Gráfica 7: Cuadro funciones y motivaciones según Audissino (2017)

La función perceptivo espacial y temporal, puede entenderse cuando ayuda al investigador o al espectador a ubicar el contexto (real o ficticio) a partir de un isofonismo como en *Sutatenza un mensaje de paz*, en las secuencias en las que la música deja de ser no diegética para convertirse en diegética, específicamente cuando la música se empieza a oír en pequeñas radios o hasta cuando parecieran salidas de las grandes torres en las escenas finales. Aquí, este cambio guía la atención a las acciones y detalles de las secuencias nombradas por lo que cumple una función perceptiva espacial, como se logra apreciar en la figura a continuación:



Figura 22: Secuencias función perceptivo espacial en *Sutatenza mensaje de paz*.

Cuando se habla de función emotiva, se refiere a cuando los elementos de los diferentes dispositivos van creando lo que podría denominarse un sistema de emociones. En nuestro ejemplo, en la misma secuencia final, cuando el primer movimiento *A tempo ordinario e staccato* del Concierto para Órgano Op. 4, No 2 en Sib mayor HWV 290 de Georg Friederich Händel (1685 – 1759) hasta finalizar la cinta cumple una función macroemocional con esta pieza exaltadora y titánica que ayuda a macroconfigurar la sensación del “propósito cumplido”.

Para finalizar, la función cognitiva puede dividirse en dos, función cognitiva denotativa y función cognitiva connotativa. Como sus nombres lo indican, la función cognitiva denotativa es la que muestra, en este caso el dispositivo musical, como un dispositivo que informa de

manera objetiva sin dar muchos supuestos de interpretación, es decir, el mensaje es directo. En contraposición la función cognitiva connotativa, encuentra su uso en los casos donde se lanza un mensaje subjetivo que el investigador o el espectador deben interpretar, donde se lanzan algo como “pistas” sobre un mensaje que la macroconfiguración quiere emitir. En nuestro ejemplo, *Sutatenza un mensaje de paz*, se puede interpretar como una función cognitiva denotativa, la voz en off que cuenta los procesos para la construcción de dicha emisora. La función cognitiva denotativa se aplica más para narraciones de tipo científico, periodístico, entre otros. La función cognitiva connotativa es la interrelación entre las dos diferentes músicas que exaltan el valor de la música sacra académica europea, frente a la música popular latinoamericana (que fue usada para contextualizar en un espacio realista) como un logro de la sociedad que se está educando. El objetivo cumplido más importante de Radio Sutatenza se basaba en la formación con ayuda de escuelas radiofónicas algo que, aún en el presente, sigue siendo un hito y un modelo educativo. Esta función cognitiva denotativa implica múltiples simbologías o interpretaciones, que pueden variar dependiendo del espectador o investigador. Para concluir, Audissino resume:

Si la música se trata como un dispositivo cinematográfico, la clave del *Film/music Analysis* es centrarse en cuáles son las motivaciones y funciones de una pieza musical en particular en un momento particular de la película, y cómo estas funciones y motivaciones influyen en uno o más de los tres niveles — estilístico, narrativo, temático — dentro del sistema formal general (Audissino 2017, 125).

Film/music Analysis de Emilio Audissino, está basado en películas de ficción, por lo que la teorización aunque similar puede variar en diferentes aspectos que coinciden con los propios

estilos de cada forma cinematográfica; eso no significa que no se obtengan resultados o razonamientos que ayuden a dilucidar diferentes funciones o motivaciones en los diferentes dispositivos. Urge una teorización más profunda sobre el dispositivo musical y sonoro en el cine documental. Sobre cómo las características de una forma cinematográfica puede nutrir a la otra, Rogers cuenta:

Sin embargo, aunque pertenece a una "impresión de autenticidad", el documental trata, para muchos, de persuasión. Y la emoción, los referentes históricos y la persuasión rítmica de la música hacen del uso del sonido creativo un dispositivo extraordinariamente atractivo para muchos cineastas de no ficción (Rogers 2015, 3).

CAPÍTULO 2: MARTA RODRÍGUEZ Y JORGE SILVA (1964 – 1971)

ETAPA 1: Cine testimonial, lo sonoro y lo no acreditado

Este trabajo se centra en la música de los documentales de Marta Rodríguez y Jorge Silva, reconocidos documentalistas colombianos que en un lapso de 24 años (hasta la muerte de Jorge Silva), filmaron siete documentales; Marta Rodríguez continúa con la producción audiovisual. Los siete documentales se agruparon analíticamente en tres grupos o etapas que se diferencian desde lo sonoro: en una primera etapa donde la música no es original, una segunda etapa donde se utiliza piezas del repertorio indígena en grabaciones originales, música que intentó ser bastante comprometida y coherente con el material visual, y una tercera etapa donde se le da la voz a compositores jóvenes, en composiciones originales que intentan hacer innovaciones en el discurso narrativo. Las tres etapas tienen características comunes.

Estos directores, creadores de la Fundación Cine Documental, crearon piezas que se denominarían “documentales antropológicos sociales”, en donde casi siempre bajo el formato 16mm y a blanco y negro, pretenden denunciar diferentes problemáticas sociales como la inequidad, el despojo de tierras, las masacres, el sistema económico precario, el envenenamiento en los trabajadores, entre otros. *Chircales* (1966 – 1971), el primer largometraje documental a tratar, se ha ido consolidando como un clásico y referente del cine latinoamericano. En este capítulo y los siguientes, hablaré sobre todo del dispositivo sonoro y su relación con el sistema formal. Las sinopsis de todos los documentales pueden

encontrarse fácilmente en la página de la directora en caso que sea necesario indagar un poco más⁸ o en diferentes documentos de circulación gratuita como el catálogo utilizado para la base de datos del primer capítulo.⁹

El trabajo de estos realizadores puede sintetizarse como una gran crónica sobre el exterminio de las comunidades, especialmente indígenas y campesinas, acosadas por todas las formas de violencia de la historia latinoamericana de los últimos cinco siglos. Violencia histórica, económica política y cultural, denunciada por quienes, en Colombia, antes de la obra de Marta Rodríguez y Jorge Silva no tenían «voz» ni dignidad, ni existían para el Estado ni para los medios de comunicación (Cruz Carvajal en Paraguaná 2003, 206).

En cada capítulo daré una breve introducción al documental pero no se profundizará, en la mayoría de las veces, en las tramas o explicaciones que competen más a las investigaciones cinematográficas o antropológicas. Este documento se centrará en el fenómeno sonoro y usando la herramienta analítica presentada en *Film/Music Analysis* de Emilio Audissino. Existen libros, como complemento, pueden servir a una visión más crítica de los documentales y así, a su vez, entender los mensajes que se intentan transmitir con el montaje, con la mezcla entre música y sonido (Berquist, 1988; Bushnell, 1996).

En “La primera etapa” trabajaré *Chircales y Planas, testimonio de un etnocidio*, que abarcan desde 1964 hasta 1971, fecha de estreno de la última. En “La segunda etapa” me centraré en tres documentales: *Campesinos*, *La voz de los sobrevivientes* y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*; dejando los dos restantes para “la tercera etapa” donde analizaré los

⁸ <https://martarodriguez.com.co/inicio>

⁹ Documentales colombianos en cine, 1950-1992. s.f. (circa. 2010). Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

documentales *Nacer de nuevo* y *Amor, mujeres y flores*. En estas películas documentales seleccionaré elementos como la música no original, los discursos políticos, los testimonios, la radionovela, un uso constante de los efectos de sonido (SFX) y del recurso del narrador, elementos del dispositivo musical y sonoro, que servirán para abordar los roles y funciones de la música en los documentales.

Un aspecto fundamental a resolver antes de entrar de lleno con los documentales son algunos aspectos técnicos. En entrevista con Felipe Colmenares, director y productor de la Fundación Cine Documental, expresa que los documentales seleccionados para el presente trabajo tuvieron la característica común de haber sido grabados con las grabadoras Nagra que poseían los directores en las épocas de las filmaciones¹⁰. Además en muchas menciones de los micrófonos Sennheiser y Berhinger que poseía Jorge Silva, probablemente el modelo Sennheiser MD 421. Por su parte el montaje del sonido fue realizado siempre en la moviola personal de la pareja de directores.

¹⁰ Colmenares, F. comunicación personal, noviembre de 2020



Figura 23: Fotos donde aprecia la grabadora Nagra III en el rodaje de *Chricarles*.¹¹



Figura 24: Fotos donde se aprecia la grabadora Nagra IV – S en el rodaje de *Planas*.¹²



Figura 25: Jorge Silva con micrófono y en la moviola

¹¹ <https://www.nagraaudio.com/product/nagra-iii/>

¹² <https://www.nagraaudio.com/product/nagra-iv-s/>

1.1 *Chircales* (1966 – 1971)

<i>Chircales</i>	
Año	1966 - 1971
Duración	41:00''
B/N o Color	B/N
Director	Marta Rodríguez y Jorge Silva
Música	Sonoro-Sin créditos
Sonido	Pierre Jacopin y Marta Rodríguez
Producción	Marta Rodríguez y Jorge Silva

Tabla 1: Ficha técnica *Chircales*

A partir de estos capítulos, intentaré encontrar distintos dispositivos musicales o sonoros, sus motivaciones, sus funciones y sus interacciones en diferentes secuencias o escenas de los diferentes documentales de los realizadores colombianos. No necesariamente analizaré las películas enteras y tampoco serán los momentos más representativos de la música principal los más analizados, pues el dispositivo sonoro es variado y depende de todo el sistema formal para el presente análisis que se hace utilizando la herramienta *Film/Music Analysis* de Emilio Audissino. También indagaré en el uso de dicha herramienta en sistemas formales interconectados, como la obra de estos dos directores.

El primer documental a trabajar es *Chircales*, documental que de manera directa denuncia el tipo de explotación vivida por una familia de chircaleros (trabajadores artesanales del ladrillo) partiendo desde los testimonios forma una macroconfiguración que describe de manera lineal el proceso del ladrillo: recolección de material, moldeado, horneada y sacada del ladrillo. Existen dos grandes secuencias que tienen interés: la de la primera comunión que se presenta entre la horneada y la sacada del ladrillo, y una secuencia dedicada a la muerte, que cierra el documental. Sobre este documental se ha escrito en numerosas ocasiones tanto en investigaciones cinematográficas, sociológicas e historiográficas entre otras. Acerca de cómo se desarrolla la cinta (Cruz Carvajal en Paraguaná 2003, 209): “Básicamente, la exposición de *Chircales* se desarrolla mediante sonido en off, planos observadores, contraposición audio-imagen y reconstrucción de situaciones simbólicas” .

Este desarrollo se constata en la tabla que queda en los anexos (véase Anexo 1). En un primer acercamiento a este tema se buscaron y aplicaron diferentes metodologías divisionistas (como se evidenciará en el anexo mencionado) que, aunque resulten en contra de todo propósito, si de basarse en la herramienta de Audissino se trata, fueron de gran utilidad a la hora de visualizar los documentales desde diferentes posturas, que en algunos parecen resultar más obvias para los estudios musicológicos al concentrarse de lleno en el fenómeno sonoro. El cine de Marta Rodríguez y Jorge Silva apela al testimonio para dar voz a los que no la han tenido en la historia de Colombia. Este cine se puede considerar un cine testimonial.

El dispositivo sonoro con el que abre la película (00:40) es un procesamiento de sonido que acompaña una frase de Karl Marx, seguido un discurso político; aunque durante toda la película el discurso como elemento aparezca poco, como material sonoro, cuenta con una

tradición en Colombia. Uno de los primeros experimentos de cine sonoros fue la alocución del presidente Eduardo Santos, grabado en el estudio de los Acevedo en 1937 y que se considera, posiblemente, uno de los primeros experimentos donde se puede hablar de sincronía entre imagen y sonido¹³. Otro elemento importante que demuestra una tradición de escucha de discursos políticos es la colección *Caudillos y muchedumbres*, surgida del programa de Todelar, valiosa colección que empezó a emitirse desde 1960 y donde se recopilaron discursos de diferentes políticos de épocas pasadas. Ahora bien, el discurso tiene un interés musicológico en cuanto es un registro sonoro, importa lo que suena, importan los paisajes sonoros, las arengas. Un dispositivo sonoro (en este caso el discurso) de un sistema formal depende del resto de los dispositivos que lo forman. El primer discurso, atribuido a Alberto Zalamea (00:54 hasta 01:57) y el segundo, de Carlos Lleras Restrepo, se refiere a la diferencia de castas en Colombia. Estas dos primeras secuencias están construidas de maneras diferentes: la primera, la del discurso de Alberto Zalamea, se asocia con las imágenes en movimiento, donde se perciben imágenes de las manifestaciones políticas y de la fuerza pública en la plaza de Bolívar de Bogotá, en las celebraciones de unas elecciones presidenciales donde, a la vez, se representa el papel del trabajador en dichos comicios, partiendo de una motivación realista que actúa en el nivel estilístico precisamente en el montaje, a su vez, en el nivel del significado referencial cumpliendo una función perceptiva temporal espacial, pues ubica al espectador o investigador en un contexto, en este caso real, en un momento preciso de la historia de Colombia (Figura 26). Esta secuencia contrasta con la de los créditos, que se va superponiendo en el dispositivo sonoro donde se usa un fragmento de la pieza de jazz *Made in Sweden* (desde 03:56) del organista norteamericano

¹³Acevedo Bernal G. y Acevedo Bernal Á. 1937. *Discurso de candidatura Eduardo Santos*. Blanco y negro. Colombia: Acevedo e hijos.

Brother Jack McDuff, segundo corte del lado B. Disco (Blue Note – BST 84334)¹⁴ fechada en 1970, acorde con la posterior presentación de la película en 1971; este resulta un dispositivo motivado artísticamente, precisamente suena un fragmento central de la pieza, que enfatiza en la batería y en unos acentos marcados que hacen los vientos, mientras se integra a los nombres de los realizadores en imágenes de edificaciones representativas de la ciudad en un efecto contrapicado, cumpliendo a su vez una motivación compositiva.



Figura 26: Secuencia 1 *Chircales*

¹⁴ Brother Jack McDuff (1970). Moon Rappin'. LP 12'' 33 1/3 rpm. Estados Unidos: Blue Note – BST 84334.

Por su parte, el discurso de Carlos Lleras Restrepo (04:35 hasta 05:29), partiendo de una motivación realista, involucra al dispositivo sonoro con un nivel estilístico de edición, al mezclar el material sonoro con una secuencia de fotos fijas, donde se representa a la clase dominante política y económica. También actúa mientras las imágenes refuerzan la idea de la inequidad; el material sonoro se mezcla con un carácter o significado sintomático, pues el discurso del otrora presidente, intenta tapar la situación real de los trabajadores (Figura 27). Cabe recordar las dos imágenes usadas al inicio y al final del largometraje con unas citas de Karl Marx y Camilo Torres, que no dejan en duda la motivación implícita que va a permear la macroconfiguración del documental; esta motivación se puede profundizar en el libro de Marta Rodríguez de 1965 titulado *Cine etnográfico y sociológico: Cine Verdad*. Chion en *Audiovisión*, da una explicación que resulta divisionista pero que a su vez le da razón a Emilio Audissino ya que, a pesar de términos divisionistas, puede dar claridad a lo que acabo de exponer:

Para que el sonido influya temporalmente en la imagen, se necesita en resumen un mínimo de condiciones. Es preciso, en primer lugar, que la imagen se preste a ello, ya por su fijeza y su receptividad pasiva (caso de las imágenes fijas de *Persona*), ya por su propia actividad (microrritmos «temporizables» por el sonido), es decir, en ese caso, que implique un mínimo de elementos de estructura, de concordancia, de encuentro y de simpatía (como se dice de las vibraciones), o de antipatía activa hacia el flujo sonoro (Chion 1993, 21).



Figura 27: Secuencia 2 *Chircales*

El uso de la música no original permite demostrar la importancia del primer capítulo, pues ubica el documental trabajado en este punto dentro de una tradición, la que descuidadamente no asume los créditos de la música que se utilizaba. Esta era la manera habitual de hacer las cosas, como indica, la misma Marta Rodríguez en entrevista telefónica, ellos “pirateaban” la música, agarraban lo que estuviera a mano y, si funcionaba, allí lo sincronizaban con la moviola¹⁵. *Chircales* es un filme sin créditos musicales. De este film solo se sabe en lo sonoro los instrumentos técnicos que se usaron y su posterior sincronización en la moviola.

¹⁵ Rodríguez, M. comunicación personal, enero de 2021

Cierta música utilizada en el film pertenece a diferentes compositores o intérpretes de diferentes contextos. Frente al uso de estas músicas no originales, Chion afirma:

(...) esta práctica de música incidental, bautizada más tarde como “música para la imagen”, se ha perpetuado hasta nuestros días, atendiendo a una demanda enorme (...). La única diferencia es que estas músicas para la imagen ya no se ofrecen solamente en forma de partituras, sino directamente en fragmentos orquestados y grabados que solo hay que incorporar a la película dependiendo de la duración requerida. Los microsuros, cassettes o discos compactos de música para la imagen se dividen y se cronometran, identificando cada fragmento con un título que sugiere su uso (Chion 2003, 391).

Ya he mencionado un carácter estructural en la macroconfiguración del filme, precisamente en el montaje y el guion, donde se ejecutan todos los pasos para la concepción del ladrillo. Ahora trataré unas secuencias para mostrar cómo el dispositivo sonoro y musical va teniendo interconexión a través de sus funciones y motivaciones con los otros dispositivos del sistema formal. El primer momento o gran secuencia a la que llamaré “Recolección de la materia prima” (desde 05:34) inicia con una secuencia de trabajo en la que el dispositivo sonoro guarda silencio hasta la aparición de algunos efectos sonoros con motivación realista que sincronizan con las imágenes, cumpliendo una función microemocional. Los efectos de sonido van marcando un equilibrio, una línea de cercanía en el espectador, así como lo refiere la autora del libro *Cine político marginal colombiano: las formas de representación de una ideología de disidencia: (1966 – 1976)* (Pineda Mocada 2015, 268): “El ruido del viento se articula en el segmento para reforzar la representación”.

La secuencia se ve atacada por un dispositivo sonoro que simula un pito o el silbido de la fábrica, el inicio de proceso o jornada laboral; el silbido o pito (06:22) funciona gracias a una motivación compositiva, pues es esencial para construir el sistema causal, a su vez, actúa en el nivel estilístico, precisamente en el montaje, pues ayuda a diferenciar los momentos de entrada y salida de las funciones laborales de los trabajadores, estructurando el documental. En esta primera sección destaca la secuencia de la comida o alimentación (desde 11:13 hasta 12:40): después que los trabajadores recolectan la materia prima, hay un tiempo para el reposo, que sincroniza con la imagen en movimiento de la madre amamantando, secuencia que es exaltada con un fragmento del movimiento *Très calme lent* del Concierto para órgano, tímpano y cuerdas en Sol menor del compositor francés Francis Poulenc (1899 – 1963), dispositivo que cumple una función cognitiva denotativa que actúa en el nivel estilístico, en el montaje y en la puesta en escena (Figura 28), secuencia que contrasta con el testimonio, las imágenes en movimiento de las gallinas comiendo el maíz y el súbito silencio cuando los jóvenes comiendo.

(34) Très Calme. Lent $\text{♩} = 66$

I^{re} Violons

II^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Man

Orgue

Péd.

p

p

R.

p très doux et clair

R. Hautb. Cor de nuit
P. Bourdon 8

mf doucement intense

plaz.

p

Figura 28: Partitura del fragmento de Francis Poulenc. Paris: R. Deiss, 1939. Tomada de Imslp

La voz del narrador se presenta en el film con una motivación compositiva, esta ayuda a que el filme, hace que la narrativa avance, además de cumplir una función cognitivo denotativa a lo largo del documental, esto quiere decir que informa un mensaje directo.

Los testimonios, dispositivos sonoros muy frecuentes durante los siete documentales, también son inducidos por una motivación compositiva, pues son esenciales para el sistema causal, actúan en el nivel narrativo, dando coherencia a la estructura de toda la pieza, cumpliendo con una función cognitiva, esta vez connotativa, pues allí, en la voz de los protagonistas, se encuentran los mensajes que el espectador debe interpretar y son el elemento clave sobre el mensaje que la macroconfiguración emite o construye. Estos conceptos del uso del dispositivo sonoro de la voz en off y los testimonios, cumplen casi siempre la misma función a lo largo de la obra de los directores colombianos.

En la segunda gran secuencia, que denominaré “El moldeado” (desde 12:41), hablaré de dos secuencias que pueden resultar interesantes para este documento. Primero, donde las mujeres ya están formando el ladrillo con sus manos en los moldes, el dispositivo sonoro es un sonido diegético que, con una función perceptiva espacio-temporal, pues ayuda a ubicar un contexto, acompañan la ardua labor con un sonido que parece provenir del radio y acompaña a las trabajadoras. Este actúa en el nivel temático referencial: el dispositivo está conformado por el fragmento de la radionovela *Simplemente María*. Segundo, la secuencia del sueño del padre (desde 17:00), que inicia con los sonidos de ronquidos para asegurar la sensación de sueño; seguido de un sonido procesado que se mezcla con imágenes en movimiento distorsionadas pero donde se percibe al hombre trabajando. El sonido actúa con una motivación artística y compositiva, con una función cognitivo connotativa, pues lanza el mensaje que la macroconfiguración quiere emitir: la vida del trabajador bajo estas circunstancias es tan agotadora que “hasta dormido sueña en trabajo”; la función microemocional también actúa al relacionar la música electrónica con el estado de ensoñación.

De la tercera gran secuencia, que designaré “El horneado” (desde 17:40), destacaré unas pequeñas secuencias que muestran a la mujer más adulta trabajando con la niña más joven del grupo familiar. En estas secuencias, el dispositivo sonoro aparece con la obra *Overture*, primer movimiento de *Evolutions – Ballet Suite* del compositor neerlandés Henk Badings (1907 – 1987) (Badings/Raaijmakers, 1960); melodía en theremín acompañada de sonidos sintetizados que van en sincronía con las imágenes de trabajo. Esta pieza musical tiene una motivación artística, a su vez que una motivación compositiva, su función es microemocional y opera en el nivel estilístico del montaje.

Las secuencias en las que el silencio se apodera de la pantalla, es precisamente en los momentos donde los niños están trabajando. El silencio funciona aquí como un dispositivo sonoro con una motivación compositiva, que cumple una función microemocional, que actúa en el nivel estilístico. Frente al silencio, Chion afirma:

No obstante, la impresión de silencio en una escena fílmica no es el simple efecto de una ausencia de ruido; no se produce sino cuando se introduce por medio de un contexto y una preparación, la cual consiste, en el más sencillo de los casos, en hacerlo preceder de una secuencia especialmente ruidosa. El silencio, dicho de otro modo, nunca es un vacío neutro; es el negativo de un sonido que se ha oído antes o que se imagina; es el producto de un contraste (Chion 1991, 51).

Vale la pena volver a mencionar el dispositivo del silbido o pito de trabajo (desde 24:40) que con un encabalgamiento sonoro y la pieza coral del compositor alemán Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) *Will ich einn* BWV 244 parte 2 número 72, dan inicio a la cuarta gran secuencia que llamaré “La primera comunión”. Este dispositivo actúa con una motivación

artística, pues esta inclusión pretende generar un efecto puramente estético y otra motivación compositiva, que advierte al espectador el carácter religioso de la siguiente gran escena mezclados con los diferentes testimonios alrededor del vestido de Leonor para su primera comunión; en esta secuencia se logran percibir unos cantos gregorianos que están motivados de la misma forma. De “La Primera comunión” quiero resaltar la secuencia donde aparece la canción *En dónde está mi saxofón* de Fernando Rosas¹⁶, canción que aparece en el documental (29:20) con una motivación artística y compositiva, como casi todas las obras musicales no originales; cumple, además, una función microemocional: acerca al carácter popular y actúa directamente en el nivel referencial (Figura 29). La secuencia termina con un dispositivo sonoro, por más, de carácter popular: una emisión de radio sobre el estado de sitio de 1970, así como el comercial del medicamento para la tos llamado Baltisicol. Estas apariciones sonoras tienen una motivación realista, que actúan en una función narrativa y otra cognitiva connotativa; estas funciones y motivaciones funcionan en el nivel temático sintomático, pues el medicamento para la tos funciona a forma de comentario contradiciendo los éxitos que anuncian las otras emisiones radiales.

¹⁶ Fernando Rosas (s.f.) – El sostenes/En donde está mi saxofón. Vinilo 7" 45 rpm. Estados Unidos: RCA Victor – 51-5551



Figura 29: Secuencia 3 *Chircales*

La siguiente gran secuencia, denominada “sacada del ladrillo” (desde 31:32) tiene dos secuencias de interés particular. La primera en donde se ve a los trabajadores sacar los ladrillos del horno y en donde el dispositivo musical aparece representado por la presentación del tema, dividido en dos frases de *Louange à l’immortalité de Jesús*, quinto movimiento del Cuarteto del fin de los tiempos del compositor francés Olivier Messiaen (1908 – 1992). Este dispositivo sonoro tiene una motivación artística y una función microemocional que actúa en el nivel estilístico. Las figuras rítmicas que ejecuta en simultáneo a dos manos el piano, intentan ir en sincronía con los pasos lentos de los trabajadores (figura 30).

VIII. Louange à l'immortalité de Jésus

A Extrêmement lent et tendre, extatique ($\text{♩} = 36 \text{ env.}$)

Violon *p* *expressif, paradisiaque*

Piano Extrêmement lent et tendre, extatique ($\text{♩} = 36 \text{ env.}$) *simile*

Violon *avec amour* sur le Sol sur le Ré

etc.

pp *cresc.*

13261

Figura 30: Fragmento de partitura *Louange à l'immortalité de Jésus* del Cuarteto del fin de los tiempos de Olivier Messiaen. Paris: Durand, 1941.

La nota del programa de Messiaen deja claro que este último movimiento debe ser escuchado en la contemplación de una eternidad en la que las tensiones que rodearon los acontecimientos del Apocalipsis se han resuelto hasta el fin de los tiempos. Su elección de música con una

forma general clara y simple y una arquitectura tonal fácilmente percibida, en comparación, más obviamente, con el movimiento anterior, debe entenderse en este contexto. Sería posible leer esto como una admisión tácita de que su estilo más reciente era menos adecuado que el de una década antes para la expresión de la paz eterna. Pero la música no está fuera de línea con el "lenguaje musical" de Messiaen, ya que hace un uso significativo del segundo modo de transposición limitada; sus ritmos, sin embargo, carecen de los valores agregados y otras innovaciones que Messiaen aportó a su lenguaje rítmico a finales de los años 30 (Pople 2001, 82).

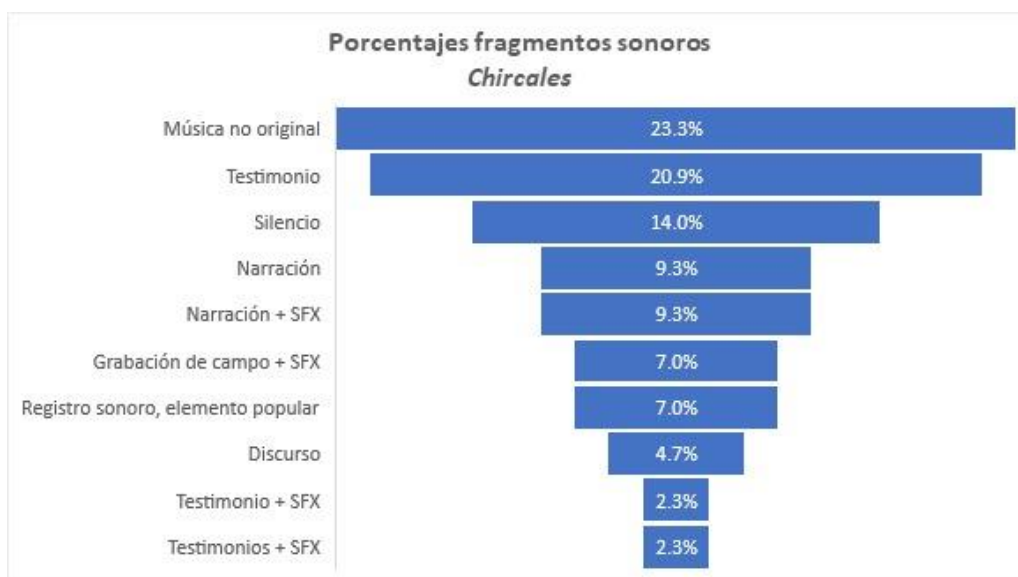
El uso de la música moderna francesa de aquel entonces pues coincide con los años, a principios de la década del 60, que la directora vivió en Francia; recurrentemente se le asocia al cine del Jean Rouch.

Por otra parte la secuencia que resulta más experimental durante todo el documental (desde 33:13), donde la niña sale con su vestido de primera comunión y que funciona como un presagio de la siguiente gran secuencia, el dispositivo sonoro se encuentra nuevamente representado por la obra *Genese* de Henk Badings; esta pieza para cinco osciladores, se complementa con planos cortos de los niños en su tiempo libre así como de la niña recorriendo diferentes lugares del chircal. ¿Es la niña un anticipo de la siguiente gran secuencia que se refiere a la muerte? La música de Badings intenta crear un ambiente surrealista: tiene una motivación artística, una función microemocional.

Para concluir, de la última gran secuencia, "La muerte" (desde 34:41) debo mencionar el uso de los testimonios de las víctimas que lloran a sus seres queridos; este es un dispositivo sonoro de carácter realista y que cumple una función cognitiva denotativa, dando mensajes directos que remarcan la situación a mostrar. Las palabras del sacerdote, que se conjugan con

unas imágenes poderosas, cumplen una motivación compositiva con una función cognitiva connotativa que actúa en el nivel narrativo, poniendo en evidencia el abuso de la religión en los lugares menos favorecidos. La última secuencia, en la que la familia protagonista abandona su vivienda destaca el dispositivo sonoro mencionado anteriormente como el pito de la fábrica, que aquí cierra el discurso, remarcando una frase de Camilo Torres.

Como se ve en los gráficos, la cantidad y la proporción de elementos sonoros, es un ejemplo típico de las formas de realización de las musicalizaciones y sonorizaciones de los filmes de dichas épocas en Colombia en donde al parecer resultaba más común, confiable y efectivo el uso de piezas no originales para la conformación los elementos sonoros de la película, sin duda es de resaltar el manejo meticuloso con el que los directores “montan” el sonido, generando una coherencia entre lo visual, lo sonoro y los testimonios y narraciones.



Grafica 8: Porcentajes fragmentos sonoros de *Chircales*.

Para concluir este capítulo, vale mencionar lo que refiere Audissino del método neoformalista, que puede ayudar a entender un poco más este tipo de análisis no divisionista:

El neoformalismo no ve los objetos estéticos que estudia como separados de la historia y la sociedad, entidades etéreas *ars gratia artis*. Por el contrario, son el producto de contextos socioculturales e históricos específicos, elaborados de acuerdo con convenciones artísticas históricas y específicas, normas y rutinas industriales, y los espectadores les dan sentido de acuerdo con su experiencia del mundo real y las otras obras de arte de su tiempo (Audissino 2017, 75).

2.2 Planas, Testimonio de un Etnocidio (1971)

Planas, testimonio de un etnocidio	
Año	1972
Duración	37:00''
B/N o Color	B/N
Director	Marta Rodríguez y Jorge Silva
Música	Grupo indígena Sikuane y grupo indígena Guahibos
Sonido	Marta Rodríguez y Elmer Carrera
Producción	Icodes, Gustavo Pérez y Fundación Cine Documental

Tabla 2: Ficha técnica *Planas, testimonio de un etnocidio*.

El segundo filme documental de este dúo de directores es *Planas, testimonio de un etnocidio: Las contradicciones del capitalismo*, documental que registra la masacre de las comunidades indígenas en el departamento del Meta. En conversaciones con Felipe Colmenares¹⁷, se habla del proceso de restauración de dicho filme y de cómo los filmes en general terminan restaurados en países como Alemania o México, debido a la poca formación de restauradores sonoros en el ambiente local, oficio que se puede asociar a la musicología, como cuidador del bien sonoro. Aunque los créditos asocian la música a los grupos indígenas sikuane y guahibos, dicha música no se percibe en el registro sonoro analizado. Se espera

¹⁷ Colmenares, F. comunicación personal. Noviembre de 2020

que con la restauración dichos fragmentos sonoros, de gran utilidad para el estudio etnomusicológico, vuelvan a ser audibles. Es importante remarcar la colaboración en el sonido con Elmer Carrera que, como se mencionó en el capítulo 1, es un referente en la historia del sonido cinematográfico en Colombia y sería importante un estudio más profundo acerca de su obra, que ayude a entender las formas de su trabajo, técnicas de su oficio y los elementos con los que solía trabajar. En el documental los efectos sonoros se limitan a ser una simulación de la naturaleza, se repiten elementos como el sonido del viento, de la naturaleza, que están allí con una función microemocional, una motivación realista y que se incorporan en el nivel temático referencial, dando elementos que ayudan a situar el entorno y el ambiente del filme.

El documental abre exponiendo la macroconfiguración del sistema formal, en una primera secuencia que mezcla los dispositivos del sonido, del montaje y de la edición en el nivel estilístico; alternan fotos fijas de iconografías indígenas en contraposición con imágenes de la fuerza pública, fórmula similar a la usada en *Chircales*. La secuencia de créditos (desde 00:29) usa en el dispositivo sonoro la canción de la agrupación Os rismistas Brasileiros, *Samba Drums*; de esta canción usan un fragmento rítmico. El uso de este dispositivo es similar al usado en *Chircales* para la sección de los créditos; este dispositivo tiene una motivación artística y actúa en el nivel estilístico, pues la edición juega con el movimiento de varias fotos fijas de periódicos, donde se describen las masacres que se contarán a continuación, esta música también actúa en el nivel narrativo al destacar dichos fragmentos de periódicos.¹⁸

¹⁸ Luciano Perrone e Os rismistas Brasileiros (s.f). *Batucada Fantástica*. LP 12'' 33 1/3rpm. Brasil: Musidisc, XPL-4

De este documental trataré tres secuencias que resultan fundamentales para el sistema formal, recordando que, como afirma Audissino, “no es un análisis musical de la ‘música de película’, sino un análisis fílmico de cómo interactúan el cine y la música para producir un sistema audiovisual interconectado” (Audissino 2017, 87).

Una primera secuencia que representa el momento de la huida del territorio por los ataques de los terratenientes donde el dispositivo sonoro atraviesa diferentes funciones. Primero un testimonio con motivación compositiva, con una función cognitivo denotativa, lanzando directamente un mensaje que el espectador o investigador deben asimilar para el entendimiento del resto del sistema formal; actúa en el nivel estilístico de la puesta en escena y el montaje. Allí se muestra a una interlocutora narrando unos desgarradores hechos que luego se mezclan al nivel estilístico de la edición con imágenes en movimiento de la población huyendo; luego, la narración esta vez afectando el nivel narrativo del sistema formal. Después entra una música electroacústica, con una motivación artística y una función macroemocional, que se viene preparando desde varias secuencias anteriores, creando así un sistema de emociones que asocia la música electroacústica a la figura del opresor; esta música se relaciona a nivel temático explícito, pues la asocia a las imágenes de la destrucción (Figura 31).



Figura 31: Secuencia 1 *Plenas*, testimonio de un etnocidio

Otro dispositivo musical que funciona macroemocionalmente en todo el sistema formal, con una motivación artística es la aparición de la guitarra de Atahualpa Yupanqui (un fragmento de *El payador perseguido*) en las diferentes secuencias donde se muestra la cotidianidad de

las costumbres del pueblo guahibo, tiene además una interrelación en el nivel narrativo pues en diferentes momentos del documental este dispositivo se hace presente ubicando al espectador en una zona de tranquilidad mientras se narran las diferentes actividades y la cotidianidad de los pueblos indígenas.

Por último (desde 29:34), la secuencia final (Figura 32) donde a la música de Iron Butterfly¹⁹ se le sobrepone un pequeño fragmento de la pieza *You Only Reap What You Sow* de Jack Darrow y The Musical Theatre.²⁰ Aquí el dispositivo tiene una función cognitiva connotativa que actúa gracias a una motivación artística y que se mueve en el nivel temático implícito, pues aquí se puede identificar, gracias a esta música extranjera, en su formato clásico de rock psicodélico, un mensaje que los cineastas quieren emitir, una “lección”, o un conjunto de ideas que los realizadores quieren denunciar. La pieza de Iron Butterfly también cumple una función macroemocional pues se viene exponiendo brevemente en otras secuencias del documental, precisamente fragmentos del solo de batería y algunos fragmentos de la parte central de la pieza musical, guitarras y teclados bastante procesados, obteniendo su máximo desarrollo en esta secuencia final. Sobre esta secuencia Pineda Moncada dice:

A estos planos informativos se yuxtapone un segmento de metraje de archivo que exhibe la tecnología empleada para la extracción del petróleo, el cual es musicalizado con una canción

¹⁹ Iron Butterfly. (1968). *In.-A-Gadda-Da-Vida*. LP 12'' 33 1/3RPM. Colombia: ATCO Records. SD33-250.

²⁰ The Musical Theatre. (1971). *A revolutionary Revelation*. LP 12'' 33 1/3 rpm. UK: Pay International. NSPL 28128.

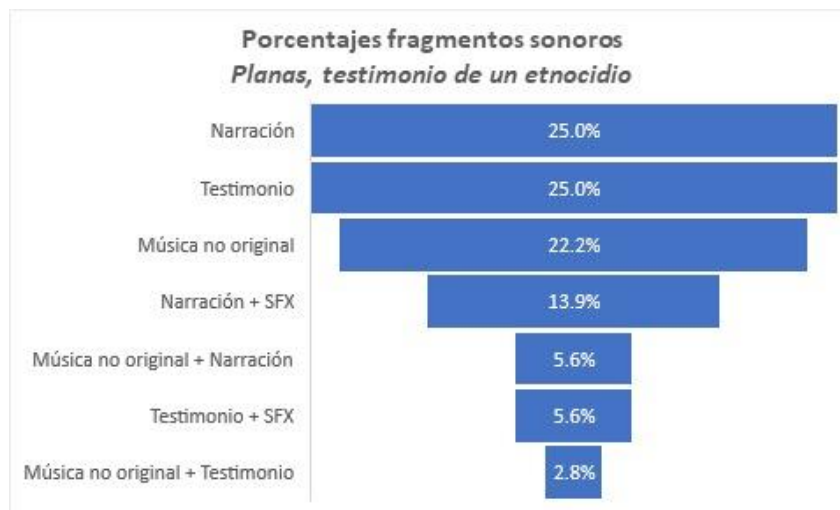
de rock, para reafirmar la procedencia de los agentes invasores (Pineda Moncada 2015, 193).



Figura 32: Secuencia petróleo, *Planas*.

A continuación se puede observar la tabla de porcentajes de los fragmentos sonoros extraídos de la película; esto se puede corroborar en el Anexo 2. A diferencia de *Chircales* la narración ocupa un lugar predominante, el testimonio sigue en un segundo lugar y la música pasa al tercer lugar. Es posible que la narración ocupe un lugar más importante en ese documental por razones de cercanía con el lenguaje o como una decisión estilística para que el espectador

podiera entender el mensaje que los directores se proponían a dar. La obra cinematográfica de los directores colombianos sigue ejerciendo las mismas prácticas que en la película inmediatamente anterior.



Gráfica 9: Porcentajes fragmentos sonoros *Planas*

CAPÍTULO 3: MARTA RODRÍGUEZ Y JORGE SILVA (1970 – 1980)

ETAPA 2: Las grabaciones originales de Yaki-Kandru

El presente capítulo se centrará en lo que denomino la “segunda etapa”. En esta se encontrarán diferencias muy marcadas con lo que denominé “primera etapa” desarrollada en el capítulo anterior. El cambio o evolución más sustancial se debe a la incorporación de encargos para hacer grabaciones originales; también a la aparición de diferentes personas en las áreas afines al sonido. En esta etapa analizaré tres documentales: *Campesinos*, *La voz de los sobrevivientes* y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*. Otra diferencia que resulta clara es cómo el testimonio pasa del segundo lugar en las producciones a tomar el control sobre el filme, siendo el dispositivo sonoro más usado dentro del sistema formal. Se destaca el progreso que se nota en el montaje y en la estructura que denotan una obra más pulida.

3.1 *Campesinos* (1973 – 1975)

<i>Campesinos</i>	
Año	1973-1975
Duración	51:00''
B/N o Color	B/N
Director	Marta Rodríguez y Jorge Silva
Música	Jorge López, grupo de investigación musical Yaki - Kandru, Benjamín Yepes
Sonido	Marta Rodríguez y Elmer Carrera
Producción	Fundación Cine Documental
Narración	Jorge Cano y Benjamín Yepes

Tabla 3: Ficha técnica *Campesinos*

El documental *Campesinos* marca el camino para un tipo de lenguaje que el dúo de directores intenta mantener durante la década del 70. Elmer Carrera vuelve a colaborar en sonido. La música original y las grabaciones originales aparecen en esta producción. El testimonio es el dispositivo sonoro más usado y resulta darle al filme un carácter testimonial, siendo fundamental en el nivel narrativo del sistema formal. La narración en la voz de Benjamín Yepes, quien hace parte del grupo de Yaki Kandru complementa el filme; este fue elegido por su acento pastuso y tener un lenguaje más cercano²¹, una motivación realista. La presente película muestra un desarrollo en el aspecto sonoro y musical en comparación con sus dos predecesoras. Alguna de la música y de las grabaciones son originales, compuestas

²¹ Yepes, B. Comunicación personal. Noviembre 2020

y grabadas por el grupo Yaki Kandru, liderado por el contratenor Jorge López Palacio y el antropólogo Benjamín Yepes, en una musicalización que se acerca a los ambientes sonoros, delimita los momentos precisos en los que aparece. La agrupación se formó en Bogotá, en las instalaciones de la Universidad Nacional de Colombia²²

(...) Jorge López exponía los objetivos fundamentales del trabajo del grupo Yaki Kandru, así: “No solo los instrumentos musicales, melodías y ritmos constituyen nuestro interés. Las leyes de la creatividad indígena son el objetivo de este trabajo.” Bajo estos objetivos generales, el grupo Yaki-Kandru se dedicó a la investigación y divulgación de la música indígena, no solo colombiana sino, “desde Alaska hasta la Patagonia”. En la última época de su trabajo, se le dio más importancia al aspecto creativo del grupo, por encima del simplemente interpretativo y divulgativo (Bermúdez 1986, 128).

López Palacio, en entrevista con Barreiro Ortiz, dice:

El trabajo gira alrededor de la investigación de las culturas etnográficas de América, abarcando desde los grupos indígenas de Norteamérica hasta la Patagonia, con la concepción de la unidad de la cultura americana en el aspecto indígena. Hemos tomado el aspecto indígena, puesto que es la raíz más profunda, más antigua, más desconocida y la que puede dar aportes más grandes a la pedagogía, a la literatura, a la música, a la plástica en el desarrollo futuro de la estética en América Latina (Barreiro 1982, 39).

²² Bermúdez referencia que López Palacio y Yepes afirman lo que se dice en la siguiente cita en el librito de texto del volumen 10: *Canto mestizo* de la colección Música tradicional y popular colombiana, grabación que contiene en el corte 2 del lado A *Creación colectiva para fototos* y en el corte 1 del mismo donde se encuentra una intervención de Jorge López Palacio y Lilienthal titulada *Oh Hilando*.

En el documental, la música interpretada por Yaki Kandru tiene una gran variedad de texturas, haciendo uso del instrumental indígena, en donde instrumentos como el firísai²³, el bule de agua²⁴, el huilacapiztli²⁵, el pekuarsivo²⁶, los diferentes fotutos (fotuto “worra” y fotuto globular)²⁷, las maracas²⁸, el raspador²⁹, los caracoles (quetzalsiztli)³⁰, el sikuri (flauta

²³ Sonajas que se elaboraron de las vainas donde se desarrollaron las semillas de palma de cumare. El pueblo de los múrui-muinane en la zona amazónica de Colombia explica este instrumento así: Los primeros seres humanos destruían el veneno de la planta con el rayo. El sonido del rayo lo imita el hombre con el firísai. Información tomada de: Yaki Kandru (1986). *Yaki Kandru*. LP 12’’ 33 1/3 rpm. Colombia: Fonosón. FON S 0031.

²⁴ Calabaza que se coloca boca-abajo en un recipiente lleno de agua. La calabaza se toca con un mazo y se produce el sonido. El bule de agua es un instrumento tradicional de los pueblos yaqui de Sonora, México, y es utilizado para el acompañamiento para las danzas del venado (Yaki Kandru 1986).

²⁵ Ocarina hecho del cráneo de un venado. El nombre del instrumento viene del idioma de los maya, sin embargo el instrumento se usa en muchos pueblos americanos. En las culturas de América, la simbología que gira alrededor del venado, contiene más de una u otra manera la totalidad del universo y su dinámica. Así nos encontramos, cuando queremos comprender un hueso, un cráneo, una piel, una roca o un instrumento, con la grandeza del hombre americano en su comprensión del universo el pueblo guahibo de los Llanos orientales lo cataloga como un instrumento funerario (Yaki Kandru 1986).

²⁶ Los hombres cuiba de Colombia dicen que cuando su «gente» muere, se transforma en «blanco» y se comporta como tal. Sin embargo, su «gente» lo llora tanto que abandona este mundo y parte hacia el «camino de las sombras» (Vía Láctea). El «blanco» cuando muere se convierte en «uku», ave de rapiña, de las cuales sacan huesos y plumas para hacer flautas (Yaki Kandru 1986).

²⁷ En el pueblo piaroa, los fotutos anuncian la ceremonia de iniciación, la cual representa la muerte y la resurrección. Pero la columna de aire en la trompeta no significa únicamente la presencia de la muerte y de la resurrección, sino también la palabra de la creación. El ser de fotuto habla del trueno, del cielo y de las montañas. Junto con el agua de las vasijas de barro «worra», el fotuto produce el sonido de las gotas de lluvia. El fotuto globular está unido con tres calabazas que colocadas una debajo de la otra se pegan con cera de abejas y producen un sonido grave y lleno (Yaki Kandru 1986).

²⁸ Sonaja recipiente hecha de calabazo y rellena de granos o semillas. La maraca es el instrumento predilecto de los chamanes y se une siempre con fuerzas mágicas. Sus cualidades curanderas se basan en su sonido, el cual se ve como el ritmo de la vida. La maraca es un instrumento tradicional de toda América. La maraca, según nuestras leyendas fue nuestro primer instrumento musical. (Yaki Kandru 1986)

²⁹ Este instrumento se elabora de un hueso de venado en el cual se labran ranuras paralelas. El omichicahuastli es tradicional de los yaquis y mayas, el nombre proviene del idioma maya. Simbólicamente liga este instrumento con la fertilidad y los ritos funerarios. Estos últimos no son en los mayas manifestación de luto, sino para asegurarse por siempre la vida (Yaki Kandru 1986).

³⁰ Caracoles que se tocan con una piedra. Se consideran como protección de todo lo malo y de las enfermedades causadas por embrujos (mala suerte, esterilidad, etcétera). Los caracoles aparecen como una característica del mito azteca de la serpiente emplumada Quetzacoátl, la cual creó con su respiración a los hombres y con ellos pobló la tierra (Yaki Kandru 1986).

de pan de carrizo)³¹, también el kuli (flauta de pan de los cuna)³², el arco de caza³³, la tinya (bombo)³⁴ y el verekushi (pitos)³⁵, instrumentos que se pueden apreciar en estas fotografías que hacen parte del primer disco de la agrupación ³⁶ tomadas del LP que reposa en la colección del conservatorio UNAL, fondo Inés Muriel, consultado en diciembre de 2019 (Figura 33). Carlos Miñana Blasco en su artículo “Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años 70 y la transformación de la “música colombiana”” referencia a la agrupación Yaki Kandru de la siguiente forma:

Yaki Kandru (1970-1983 en Bogotá; luego seguiría en forma de dueto en el exilio en París) liderado Jorge López Palacio (contratenor y estudiante de antropología en la Universidad Nacional de Colombia). El Yaki es un grupo urbano pionero en la interpretación de música indígena amazónica y americana. López, aunque militó en varias organizaciones, nunca fue maoísta; no obstante, su peculiar enfoque permite relacionarlo con este ideario y con su estética, como argumentaré más adelante. La práctica musical y el discurso de López,

³¹ El pueblo de los kofan, que viven en el departamento de Putumayo, explica el sikuri así: una mujer fue al bosque y abrió sus piernas, de su vagina salió una gran red que enredó a todos los animales. Los sonidos que emitió la mujer eran como los de un sapo que croa «tuuvie... tuuvie». Cuando llega el tiempo de la alimentación, los hombres tocan en sus sikuris y suena como el sapo de la leyenda (Yaki Kandru 1986).

³² Consta de 7 u 8 carrizos independientes. En la ceremonia «Yaiganagadi» de iniciación de las mujeres, la chicha se reparte entre los participantes del ritual. Así como la chicha, se reparten también los tubos pertenecientes a este instrumento (Yaki Kandru 1986).

³³ Este instrumento se coloca sobre dos calabazas que hacen las veces de caja de resonancia, la cuerda se toca con una varita. El tahuitol se ejecuta entre los indígenas seri de México, el nombre del instrumento proviene de los aztecas. Al tahuitol se le asigna un sonido tierno pero preciso, el cual tiene cualidades curativas. Junto con el omichicahuastli se tocan los tahuitoles al inicio del invierno, cuando se preparan los campos del maíz para la próxima siembra. Este trabajo o ceremonia se realiza cuando se ha matado un venado como beneficio a la fertilidad (Yaki Kandru 1986).

³⁴ Tambor grande de piel. Entre los aymará de Bolivia se utiliza la tinya en los ritos de entierro. Su sonido simboliza el último latido del corazón (Yaki Kandru 1986).

³⁵ El verekushi es una flauta de pan que se construye con dos, tres y más tubos de carrizo. «Apota», «Ki'vichun o» y «mie» designan los diferentes tamaños del instrumento: grande, mediano y pequeño (Yaki Kandru 1986).

³⁶ Yaki Kandru (1981). *Yaki Kandru*. LP 12" 33 1/3 rpm. Colombia: Sello independiente. Sin número de catalogación.

explícitamente marxista, fue crítico e iconoclasta, incluso con las posiciones estéticas y políticas de las organizaciones en que militaba (Miñana 2019, 158).



Figura 33: Instrumental de Yaki Kandru. Tomado del interior de: Yaki Kandru (1981). *Yaki Kandru*. LP 12''
33 1/3 rpm. Colombia: Sello independiente. Sin número de catalogación.

De *Campesinos*, se hará énfasis en tres momentos precisos donde el dispositivo sonoro va marcando una tendencia en la obra de los realizadores colombianos, aunque se quiere también enfatizar en un momento donde el dispositivo sonoro pasa desapercibido, casi que parece un error; es el momento donde la frase “yo no me acuerdo” (10:50), que antecede todo el testimonio sobre Pascual Calderón, esta pequeña frase cumple con una función cognitivo

connotativa al indicar cómo la memoria de los pueblos ha sido borrada, además opera en el nivel temático explícito, pues capta dicho significado y ayuda al orden temático.

La secuencia previa a los créditos (05:42) empieza con los tubos percutidos y soplados (cuna o tule), cumpliendo una función perceptiva, ubicando el contexto, con una motivación compositiva. Luego el dispositivo se convierte en un relato testimonial, acompañado de los kuli, precisamente la pieza que Yaki Kandru llamó *Kamu Purruí*. El relato cumple una función cognitiva denotativa, dando un mensaje directo y es motivada compositivamente y perceptiblemente actúa en el dispositivo de la narración; por su parte la pieza musical titulada *Kamu Purruí* tiene una función cognitiva connotativa, que opera tanto en el nivel estilístico, en el plano en el que se desarrolla, así como en el nivel temático referencial, pues referencia el contexto. La secuencia avanza hacia un montaje en foto fija.

Por último, la aparición de la declamación de Lorenzo Gil, como lo testifica Marta Rodríguez en su página web, a quien cataloga un gran decimero. Este dispositivo tiene una función cognitivo denotativo en el nivel narrativo del filme pues informa literalmente lo que se va a contar y también en temático implícito, al conjugarse con la imagen en movimiento de los campesinos en pie de lucha (Figura 34):

En aquella tumba cerrada
está la sabiduría
por la maldita oligarquía
fue esa memoria enterrada.

Hay que cobrarles carito
la vida un campesino,
la vida de un campesino.

Pero será bien cobrada
así sea tarde o temprano
con “nortes” americanos
que el pueblo esto nunca borre.

Hay que cobrarles carito
la vida un campesino,
la vida de un campesino.



Figura 34: Secuencia 1 *Campeños*

La canción interpretada a tiple y voz por Benjamín Yepes (14:19; 17:47; 35:34; 39:00; 40:31) tiene una función cognitivo denotativa, pues informa de manera directa lo que ocurre en sincronía con las imágenes en movimiento, por lo que actúa en el nivel estilístico, precisamente en el montaje; es un dispositivo motivado artísticamente al ser una obra originalmente creada para las distintas escenas en las que aparece; a su vez, es motivado

compositivamente pues trabaja en el nivel narrativo de la macroconfiguración apareciendo en diferentes oportunidades, describiendo la macroestructura del sistema formal, cuenta indirectamente toda la historia que, además, se complementará con la secuencia final que muestra a los campesinos en pie de lucha; por otra parte también tiene una relación en el nivel temático con un significado implícito. Una propuesta similar cuenta Pineda Moncada en su estudio sobre el cine político marginal:

De esta manera en Campesinos, el grupo de investigación sobre la música tradicional de las comunidades indígenas y campesinas, Yaki Kandru – creado en la Universidad Nacional y conformada por los antropólogos Jorge López Palacio y Benjamín Yépez (sic) reconstruye una canción popular basada en las tradiciones campesinas para entablar una relación discursiva con el compilado de pruebas seleccionada para la argumentación (Pineda Moncada 2015, 145, 146).

En conversaciones con Benjamín Yepes³⁷, sostiene que, esta canción compuesta por él, suena ahora con un ritmo “abambucao”, la idea en primera medida, era intentar hacer un corrido, como lo sugiere la versificación. La pieza en Lab mayor, se mueve armónicamente entre el *I, VI, IV* y *V*, melódicamente se mueve por grados conjuntos, siendo una melodía estable, característica que facilita el fácil entendimiento de los diferentes versos (Figura 35); esto es de vital importancia para el desarrollo de la macroconfiguración del sistema formal, que aunque escenificado, en el uso de la canción resume todo el documental.

³⁷ Yepes, B. Comunicación personal. Noviembre 2020

A

Campesino, campesino
campesino colombiano
qué bonitas tierras tiene
lástima que sean del amo
qué bonita tierras tiene
lástima que sean del amo.

B

El pan coger de mis siervos
y la mesa de los amos
por mala lucha de clases
de los siervos y los amos
por mala lucha de clases
de los siervos y los amos.

C

Como somos campesinos
los que engordan a los ricos
el trabajo de los pobres
es la mina de los ricos
el trabajo de los pobres
es la mina de los ricos.

D

Y para el que no trabaja
y acumula su riqueza
campesino y jornalero
acumulan su pobreza
campesino y jornalero
acumulan su pobreza.

E

La violencia y la justicia
son el pan de los esclavos
pero un día van surgiendo
las luchas y los reclamos
pero un día van surgiendo
las luchas y los reclamos.

F

Con la Hoz, el campesino
corta cañas y malezas
pronto cortará cabezas
para limpiar el camino
pronto cortará cabezas
para limpiar el camino.

G

Y en esas que el campesino
que viene de aquella cima
es un miembro del Partido
y de la Liga campesina
es un miembro del Partido
y de la Liga campesina.

H

Tomaremos posesión
de estas tierras y sembrado
nosotros las trabajamos,
nosotros la reclamamos,
nosotros las trabajamos,
nosotros la reclamamos.

I

Así es que recuperamos
las tierras que trabajamos,
entramos tumbando monte
y ahí mismito las sembramos,
entramos tumbando monte
y ahí mismito las sembramos.

J

No conozco de marxismo
pero si llega la hora
afiló bien mi machete
cuando de tierra es la loma
afiló bien mi machete
cuando de tierra es la loma.

K

El despojo de las tierras
es impuesto por los amos
y en un día se robaron
muchos años de trabajo,
y en un día se robaron
muchos años de trabajo.

L

Campesino, tu trabajo
engorda siempre a los amos,
tu riqueza te esclaviza
si es que nunca te organizas,
tu riqueza te esclaviza
si es que nunca te organizas.

Canción

para la película Campesinos (1973 - 1975)

Original para tiple y voz

Benjamín Yepes

♩ = 112

A \flat

5

A \flat

Cam pe si no, cam pe si no

9

Fm E \flat

Cam pe si no co lom bia no Qué bo

14

D \flat A \flat E \flat 7

1. A \flat 2. A \flat

ni tas tie rras tie ne, lás ti ma que sean del a mo. Qué bo mo

19

Figura 35: Transcripción canción Benjamín Yepes.

Esta canción aparece distribuida durante el documental, armando la macroconfiguración del sistema formal, como se puede apreciar en las diferentes figuras a continuación:

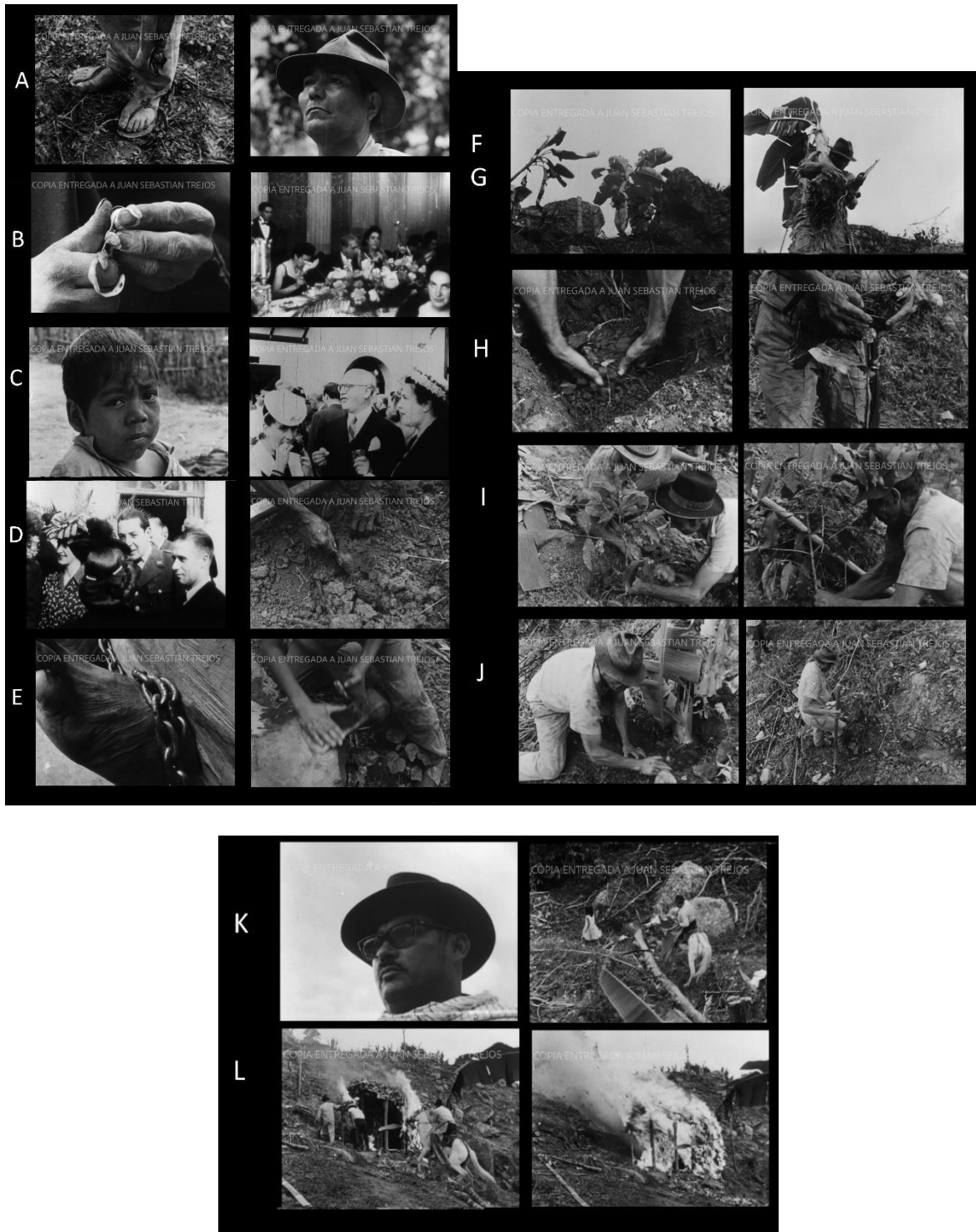


Figura 36: Canción macroconfiguración *Campeños*

Respecto al papel del espectador o el investigador al enfrentarse a los diferentes dispositivos

Audissino afirma:

La actividad constructiva del espectador no sólo opera en instancias básicas como la que he presentado, donde hacemos la operación de conexión casi automáticamente, dado lo aparentemente simple que es la conexión, sino también en formas más complejas, en las que incluso luchan por captar la conexión lógica o el orden cronológico de los eventos (Audissino 2017, 79).

El tema político es fundamental para la realización de estos documentales y de la música en esta época:

el movimiento musical militante se produce en Colombia en un momento de una gran fragmentación. Este escenario diverso y móvil de alianzas y confrontaciones ideológicas resulta perfecto para explorar las sutiles y complejas relaciones entre los referentes ideológicos y las opciones estéticas y musicales, es decir, las relaciones entre arte y política en una época en la que las artes eran explícita e intencionalmente un arma más de la lucha política (Miñana 2019, 152).

La última secuencia a analizar es donde el dispositivo sonoro tiene una función cognitivo connotativa, donde se lanza un mensaje que el investigador debe interpretar, motivada artísticamente, pues la elección de esta pieza específica es una decisión estilística. En esta secuencia(25:24) con fotos fijas en sincronía musical con una misa de difuntos, se hacen unos contrastes entre la religión y la realidad de las personas. La obra escogida es una sección del

Dies Irae del Réquiem K. 626 de W. A. Mozart (1756 - 1791), usada en muchísimas ocasiones en el mundo cinematográfico para cumplir una función microemocional; en este caso, el *Dies Irae* se plantea en el nivel estilístico, precisamente en el montaje y tiene una justificación y en el nivel temático implícito, pues aquí se puede ver el mensaje que los directores quieren transmitir. A continuación se ejemplificará la idea con una imagen de dicha secuencia:



Figura 37: Secuencia 2 *Campeños*

Pineda Mocada, respecto al cine político marginal en Colombia, afirma:

Las tendencias en la musicalización, manifestaban la necesidad de incluir en la configuración del discurso ciertas piezas musicales que reforzaran la argumentación de los temas expuestos, al tiempo que señalaran la identidad cultural materializada en ritmos autóctonos o géneros musicales apropiados por la población representada (Pineda Moncada 2015, 178).

En los porcentajes de las muestras sonoras tomadas de mayor a menor en número de apariciones, podemos concluir que los testimonios vuelven a predominar como en *Chircales*. La narración cumple una función cognitiva denotativa ya que revela las situaciones y sirven de complemento para los otros dispositivos. La música toma peso en diferentes intervenciones tanto en música que Yaki Kandru adaptaba y proponía para la película, así como en piezas originales como diferentes ambientes y el ejemplo preciso de la canción a tiple y voz de Benjamín Yepes; los efectos sonoros actúan en un aspecto realista alrededor de las historias que el documental quiere mostrar (Gráfico 10). El fotograma con la ficha técnica en la parte de la música denota en Yaki Kandru el carácter de grupo de investigación musical; esta agrupación de jóvenes de diversas profesiones, eran entusiastas de las músicas indígenas y campesinas; dentro de dicho colectivo estudiaban, como atestigua William Duica³⁸, el instrumental indígena y campesino que, autorizados e instruidos por las diferentes comunidades indígenas y campesinas, construían en búsqueda de un repertorio que funcionara en el ambiente musical de la capital (Figura 38).

³⁸ Duica, W. Comunicación personal. Diciembre 2020



Gráfico 10: porcentajes fragmentos sonoros *Campesinos*

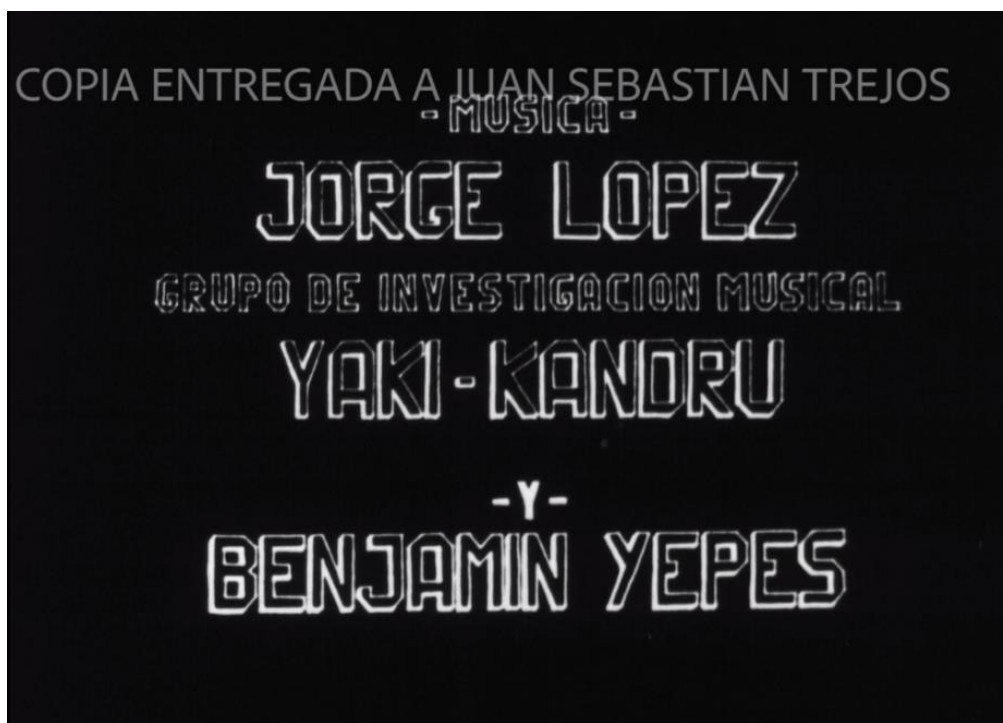


Figura 38: Fotograma de *Campesinos* con crédito de música

3.3 *La voz de los sobrevivientes* (1980)

<i>La voz de los sobrevivientes</i>	
Año	1980
Duración	16:00''
B/N o Color	B/N
Director	Marta Rodríguez y Jorge Silva
Música	Creada y dirigida por Jorge López. Grupo Yaki-Kandru (ejecución musical), incluye chirimias y música original de los indígenas del Cauca, Arawakos y Fragmentos Polytope y Medea de Iannis Xenakis.
Sonido	Benjamín Yepes, Ignacio Jiménez, Eduardo Burgos y Nora Drufovka
Producción	Fundación Cine Documental

Tabla 4: Ficha técnica *La voz de los sobrevivientes*

La voz de los sobrevivientes es uno de los filmes más representativos de la filmografía nacional, con 16 minutos de duración, el espectador se encuentra con un documental de testimonio y denuncia, precisamente por las muertes que se venían presentando entre las comunidades campesinas e indígenas después de recuperar diferentes territorios. Es un cortometraje casi que enteramente testimonial que, además, es un homenaje al líder asesinado Benjamín Dindicué.

Aparecen nuevos nombres en los roles del sonido como Benjamín Yepes, Ignacio Jiménez, Eduardo Burgos y Nora Drufovka. Aunque el filme aparezca firmado por Yaki Kandru, no

se logra percibir ningún elemento sonoro que así lo indique, al igual que con la música de los arawakos que aparece en los créditos.

El primer dispositivo sonoro que aparece es la banda de flautas traversas y tambores nasa del Cauca que le da inicio al filme, cumpliendo una función perceptivo espacial y temporal, motivada artísticamente y que actúa en el nivel temático referencial, pues automáticamente se puede asociar a un contexto. Es la música de la banda de flautas y tambores nasa la que asocia el contexto y el tejido de la obra.

Si se observan en detalle los instrumentos y las conformaciones instrumentales de conjuntos o bandas en las distintas zonas, se ve que los instrumentos ofrecen una base común que identifica a todos los nasa –flautas traversas de seis orificios de digitación equidistantes y tambores de doble parche percutidos con mazo en un parche y palo en la madera o aro–: un nosotros y un ellos amplios, y unas clasificaciones que refuerzan y expresan identidades y diferenciaciones locales y regionales. La agitación de los días navideños, el recorrer el territorio tocando y portando los instrumentos, los encuentros casuales o rituales comunican y actualizan esas diferencias (Miñana Blasco 2008, 137).

Debo mencionar que la idea que se nota más pulida donde se presentan los puntos del CRIC y en donde el dispositivo sonoro actúa con una función cognitivo denotativa, la pieza musical apoya los carteles que muestran punto a punto las peticiones y así operando en el nivel narrativo.

Las relaciones entre flauta y territorio no están dadas sólo en los procesos constructivos y en sus usos, sino en la obtención de la materia prima para su fabricación. El material fundamental

es el tubo de “flauta”, una bambusa que se desparrama como una gigantesca araña en el páramo (we’pe), por encima de los 3.000 m de altitud. En torno al corte hay creencias, prácticas e incluso rituales que son coherentes con el pensamiento nasa en su relación con el páramo y con la naturaleza (Miñana Blasco 2008, 138-139).

El documental se desarrolla con un equilibrio en los diferentes dispositivos, pues al ser un sistema testimonial, ya que los directores aprovecharon la visita de una delegación de amnistía internacional para grabar y dejar evidencia de los hechos ocurridos en el campo colombiano. El testimonio, se presta para operar en el nivel estilístico, mezclándose entre imágenes en movimiento con sonido sincrónico, a su vez con fotos fijas que van reafirmando lo que el dispositivo sonoro cuenta; tiene una función cognitivo denotativa mostrando el mensaje directo de las mismas voces de las víctimas; el testimonio opera en el nivel narrativo, dando orden y coherencia a los atroces hechos que el dispositivo sonoro revela.

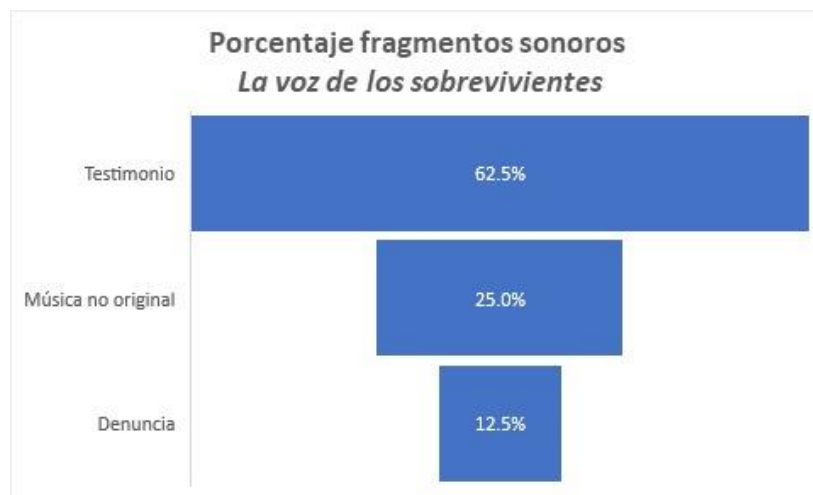


Gráfico 11: Porcentajes sonoros La voz de los sobrevivientes

3.2 *Nuestra voz de tierra memoria y futuro* (1974 – 1981)

<i>Nuestra voz de tierra, memoria y futuro</i>	
Año	1974-1982
Duración	01:40':00''
B/N o Color	B/N
Director	Marta Rodríguez y Jorge Silva
Música	Jorge López, Grupo de investigación musical Yaki - Kandru. Juan Márquez (Asesor). Temas indígenas del Cauca. Iannis Xenakis (Fragmentos de Polytope y Medea)
Sonido	Ignacio Jiménez, Eduardo Burgos y Nora Drufovka
Producción	Fundación Cine Documental

Tabla 5: Ficha técnica. *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*.

Nuestra voz de tierra memoria y futuro presenta una historia que muestra el cambio histórico desde el sometimiento, a la organización, desde la lucha a la reivindicación de los pueblos indígenas; con un montaje consistente y arriesgado para los estándares del documental, pues articula una puesta en escena, cercana al montaje del cine de ficción frente a las técnicas del cine documental más al estilo de las obras tratadas anteriormente; esto resulta una estructura sin precedentes en el cine nacional, aunque ya se venía insinuando en montajes donde el dispositivo sonoro cumple un papel principal como en la canción de Benjamín Yepes en *Campesinos*, por ejemplo. Frente a las formas de estilización en un arte realista, Chion asevera:

El cine, sin duda, es un arte realista, en el cual se acepta una cierta estilización de modo distinto que en el escenario; es cierto, por otra parte, que este arte realista no ha progresado sino por medio de infracciones de su propio principio, y mediante demostraciones de irrealismo (Chion 1991, 49).

Este largometraje documental, entre otros galardones, fue ganador como Mejor música original en los Premios India Catalina del año de su estreno. Sobre este documental Cruz Carvajal en el libro editado por Paranaguá explica:

La entrada definitiva en el auténtico indigenismo la marca *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982), uno de los títulos más aclamados internacionalmente después de *Chircales* aunque con bastantes más medios para realizarse y con más tiempo de elaboración que el inmediatamente anterior. Mezcla de mito, poesía, historia y memoria popular, este documental conjuga una investigación, una puesta en escena y un discurso fílmico que se articularon a lo largo de cinco años de experiencia con un grupo de indígenas, buscando develar entre todos la complejidad de un proceso histórico-cultural que va desde la sumisión hasta la organización para recuperar la tierra (que es sinónimo de recuperar la cultura) y fundar el CRIC (Cruz Carvajal en Paranaguá, 2003, 211).

El aspecto técnico-sonoro sigue teniendo las colaboraciones de Ignacio Jiménez, Eduardo Burgos y Nora Drufovka, situación que se puede entender, pues *La voz de los sobrevivientes*, el filme anterior, es un filme que surge por accidente, más bien por una coincidencia y la posibilidad de grabar lo que queda allí testimoniado con el mismo equipo que se estaba trabajando en el largometraje *Nuestra voz de tierra memoria y futuro*.

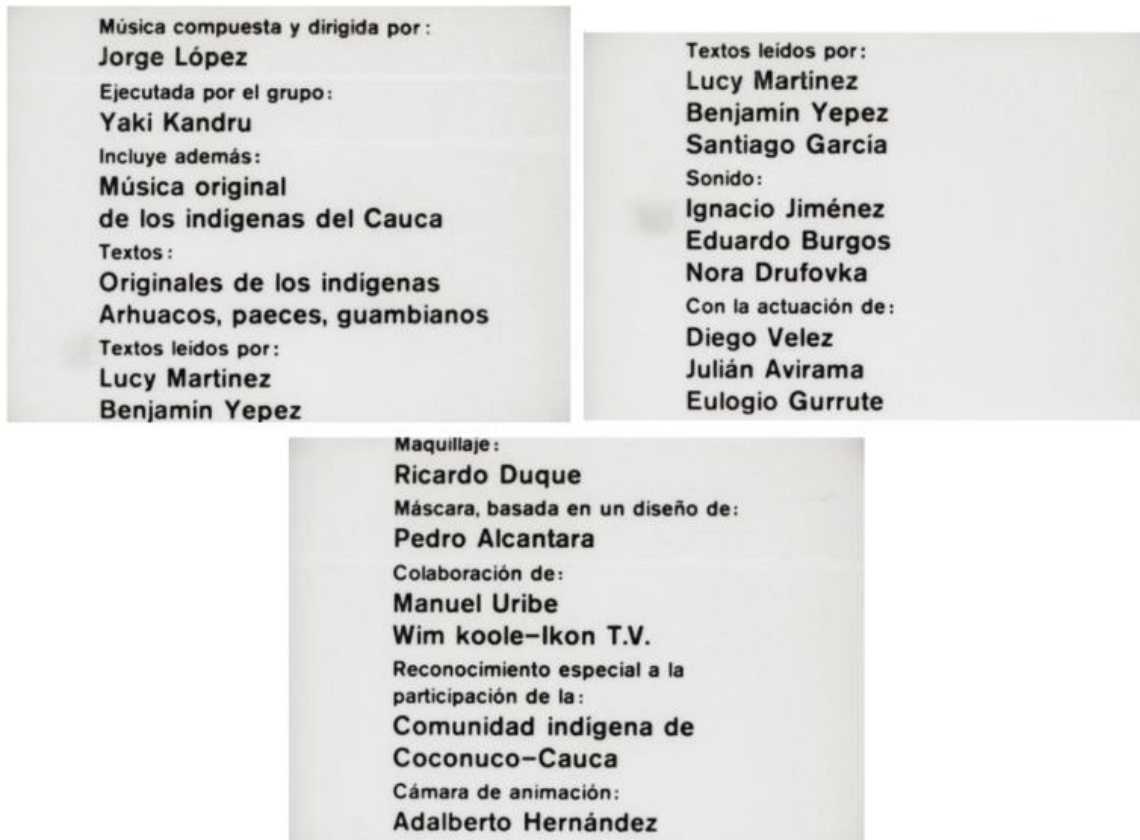


Figura 39: Fotogramas créditos *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*

La música y las grabaciones originales como dispositivo sonoro son de gran valor para la macroconfiguración del documental y siguen los mecanismos que se venían usando desde *Campesinos*. La conjunción de músicas e instrumentos que surgen, entre otras, del concepto investigativo de Yaki Kandru, agrupación que construía sus propios instrumentos; Jorge López Palacio, desde el exilio, cuenta:

(...) Yaki Kandru no amaba los aplausos, nosotros interponíamos los instrumentos entre nosotros y el público, pidiendo que los aplaudidos fueran ellos, los instrumentos

y sus ausentes creadores y no nosotros, simples intérpretes. Imagino que también sabes que los integrantes del Yaki Kandru, ninguno, recibíamos salarios y que el 95 por ciento de nuestros conciertos, durante diez doce años de su existencia en Colombia, fueron dados gratis. Que la generosidad de sus miembros, muchachos y muchachas, permitió que nuestra poética y política aventura musical pudiera apoyar las luchas de los indígenas. Te cuento esto, pues considero que yo, Jorge López Palacio, solo fui su fundador, acompañado por Beatriz Wilches, Germán Pinilla y Carlos Chávez. (...) algunos detalles importantes sobre Yaki Kandru y su relación con la política: debes saber que Yaki Kandru NUNCA perteneció como grupo, a ninguna organización política de ninguna tendencia, legal o armada. Yaki Kandru NUNCA recibió ayudas económicas de ningún partido, tampoco del Estado colombiano. (...) debe quedar claro que Yaki Kandru no se hundió en la trampa de un populismo folclórico indigenista, y que buena parte de las motivaciones que inspiraron su creación, al menos, de parte mía, eran políticas, siguiendo el ejemplo chileno de Violeta Parra y de tantos otros músicos de aquellos tiempos plenos de sueños de libertad. (...)

(...)Yaki Kandru, en Europa se redujo cuantitativamente a un dúo compuesto por Sylvie Blasco, yo y unos pocos instrumentos, insistiendo, sobre todo, en las voces y en las "maneras de cantar", sin caer en la imitación, y nunca, jugando al chamanismo ni a la mojigatería de la Pacha Mama, especie de virgen María con plumas.³⁹

De este documental hablaré de diferentes secuencias o momentos donde el dispositivo sonoro tiene alguna función o motivación que puedan resultar útiles para el sistema formal o de las diferentes obras que enmarcan la filmografía del dúo de directores. La primera secuencia a

³⁹ López Palacio, J. Correspondencia personal. 2019

analizar es la que viene después del título del documental, con un dispositivo sonoro que varía en tres momentos. Primero (03:21), una melodía en hecha por el huilacapiztli y algunas sonajas que marcan puntos precisos y que tiene una función cognitivo connotativa lanzando un mensaje subjetivo al espectador, motivada realistamente ya que funciona en el nivel estilístico en la sincronía de las imágenes en movimiento, asociando dichos sonidos a la comunidad indígena. En contraste aparece el segundo dispositivo (04:30) que lleva a unos sonidos disonantes, que tienen sincronía con las tomas de la estatua del colonizador; este dispositivo cumple las mismas funciones y motivaciones, solo que ahora dicho sonido se asociará a lo que representa en imágenes a la figura del colonizador, el terrateniente, el explotador, hasta la misma representación del diablo; la tercera y última parte de la secuencia, usa un dispositivo sonoro que son los tambores militares (05:10), con imágenes en movimiento de un desfile religioso. Estos tres dispositivos cumplen las mismas funciones y motivaciones pero representan a tres de los personajes del largometraje. Estos dispositivos harán parte de la macroconfiguración pues serán recurrentes acompañantes de cada personaje cuando se presenten (Figura 40).



Figura 40: Secuencia 1 *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*

Lo anterior se puede evidenciar en la siguiente secuencia (en la que se mezcla la puesta en escena con el formato clásico documental) donde los intervalos sueltos de tubos en los kuli, se asocian a la tranquilidad de la comunidad; luego cuando los exploradores encuentran a los personajes enmascarados, la música tiende nuevamente a las disonancias en un recalcitrante *crescendo* mientras van apareciendo las figuras de más poder: primero el mayordomo, luego el terrateniente, hasta la estatua del conquistador, enfatizando en la función cognitiva

connotativa; o cuando el dispositivo sonoro es el *Coma Maya* “la mujer grande está pariendo al muchacho” de la comunidad seri de México interpretada por Yaki Kandru (desde 39:30 hasta 42:33) con arcos de caza sobre totumas, caracol, sonajas de semilla, tortuga y voces. Secuencia que mezcla la canción con imágenes en movimiento de siembra, una madre amamantando y escenas de reposo cotidiano. El dispositivo sonoro se transforma en testimonio, quiero remarcar la frase “la tierra para nosotros es la madre de nosotros...”.

Otro dispositivo que quiero resaltar de esta secuencia es una remarcación que aparece en diferentes momentos del sistema formal; este es el sonido de un látigo que enfatiza contrastantemente en diferentes momentos, tanto en el dispositivo sonoro como en el montaje visual, pues la imagen o cambia bruscamente por el tiempo que dura dicho dispositivo o enfatiza algo que visualmente requiere singular concentración, como ocurre en la secuencia donde un fotograma de la reforma agraria colombiana, asume el control en sincronía con el latigazo.

Quiero destacar también el momento en el que el cuerno (44:05) aparece como sonido diegético que ayuda a que la narrativa avance siendo esto una motivación compositiva, con una función perceptivo espacial y temporal ya que ubica el contexto y que opera en nivel temático implícito marcando como punto de exaltación que maniobra en el nivel narrativo pues este sonido diegético es una acotación a la segunda hacienda tomada.



Figura 41: Cuerno interpretado por miembro de la comunidad indígena.

Hay unos momentos en los que la música no original opera de manera agrupadora y sirve además para conocer diferentes ritmos de Colombia; quiero hacer énfasis en las escenas de organización donde la ya mencionada banda de flautas y tambores nasa del Cauca hace presencia cada que se habla del CRIC (una relación implícita con el anterior documental *La voz de los sobrevivientes*).

la organización del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) a inicios de la década de 1970 se han desarrollado unos congresos, eventos de carácter político y organizativo, ampliamente participativos y que articulan otras dimensiones de la vida y el pensamiento nasa, como la medicina tradicional y el trabajo de los thë' wala, el trabajo colectivo, la artesanía, la música y el baile. Fieles a los vínculos sociales y con la tierra que se tejen material y simbólicamente en el trabajo comunitario (minga), los congresos políticos se inician con una minga productiva y a la vez festiva, en la que los músicos están presentes. (Miñana Blasco 2008, 145)

Por otra parte, también hace presencia una cumbia que no se tiene certeza quién la interpreta, pero donde se reconoce la flauta o caña de millo; se intuye que pueda ser un intérprete llamado Erasmo Arrieta, uno de los grandes milleros⁴⁰ de la década del 70. El cine y en este caso, precisamente el dispositivo sonoro, puede acercarnos al compositor o intérpretes de la pieza, pues el discurso que se da en el momento de la música, es dado por Segundo Palencia, líder campesino de Pichilín, Sucre; en caso de ser una grabación de campo, ubicaría a los intérpretes de dicha zona.

Las películas pueden aportar un poco, en seguimiento de intérpretes, repertorio interpretado, embocaduras, tipos de instrumentos, formatos instrumentales.



Figura 42: Secuencia Banda de flautas y tambores nasa, Cauca

⁴⁰ Sobre la flauta de Millo, (Bermúdez 1985, 86) referencia así: La caña o flauta de millo es un aerófono de lengüeta libre (S-H: 422.31) con cuatro orificios digitales. Generalmente la lengüeta se separa un poco del cuerpo del instrumento con un hilo con el objeto de facilitar su vibración.

La banda de flautas y tambores es un tema recurrente que refuerza en el nivel narrativo; explicado en palabras de Audissino:

La recurrencia de un tema, además de crear un estado de ánimo coherente para los personajes y los escenarios, ayuda a nuestra comprensión de la historia y nos ayuda a seguir su desarrollo creando rimas emotivas a través de la música que nos hacen recordar eventos anteriores y la emoción asociada a esos eventos (Audissino 2017, 134).

Por último, quiero enfatizar en la secuencia de las elecciones (01:23:10), donde un sonido percutido en *ostinato* rítmico que se sobrepone en imágenes en movimiento en cámara lenta. Este dispositivo sonoro cumple una función cognitivo denotativa y microemocional; ésta a su vez opera en sincronía con el nivel estilístico, precisamente en el montaje, haciendo una contradicción sonora con las imágenes en sincronía, este *ostinato* opera en el nivel temático implícito, es una “lección” que los cineastas quieren resaltar en dicha escena.

Esta película, al igual que *Chircales*, fue restaurada en Alemania por Arsenal - Institut für Film und Videokunst en 2019. En conversaciones con Felipe Colmenares, explicaba que para los procesos de reparación, restauración y otros, tenían que recurrir por lo general a servicios en el exterior, precisamente en Alemania y México⁴¹.

El aporte de Pedro Alcántara Herrán (1942 -) en el diseño de la máscara de uno de los protagonistas del documental (Figura 43). Estos dibujos sirvieron como portada para el primer disco de Yaki Kandru (1981) (Figura 44), de igual forma para el otro disco grabado

⁴¹ Colmenares, F. comunicación personal. Noviembre de 2020

en Cuba y editado por Fonosón (1986) donde la portada son otros dibujos de Alcántara Herrán; esto demuestra la interdisciplinaridad a la que estaba expuesta la agrupación.



Figura 43: Máscara de Pedro Alcántara en *Nuestra Voz de tierra memoria y futuro*



Figura 44: Portada y contraportada Yaki Kandru (1981). Tomada de *Yaki Kandru*. LP 12'' 33 1/3 rpm. Colombia: Sello independiente. Sin número de catalogación.

Los porcentajes sonoros (Gráfico 12) resultan amplios debido a la envergadura del documental que dura casi dos horas como se puede corroborar en las tablas en los anexos (Anexo 4).

El testimonio, al igual que en los filmes anteriores, de las víctimas cumple un significado explícito que lo brinda el título. Las grabaciones originales, en las piezas musicales del repertorio indígena, así como los ambientes sonoros grabados por Yaki Kandru se posicionan como el dispositivo más usado para las funciones cognitivas connotativas, siendo fundamentales para el perfeccionamiento estético del sistema formal. Los efectos de sonido, cercanos a la naturaleza, siguen la línea de las técnicas usadas en los anteriores documentales. El discurso político pregrabado aparece en diferentes oportunidades en este documental, práctica usada previamente en *Chircales*.

Las grabaciones de campo ubican en un contexto realista y contextualizan la magnitud de los movimientos de movilización impulsados desde el CRIC, donde son perceptibles fragmentos de cumbias, música de los arawakos, entre otros. Los elementos sonoros contextuales como las grabaciones de programas radiales, ubican en un contexto al sistema formal; la música no original se escucha en menor medida, destaca la presencia de un fragmento (01:00:44) del *Andante* (Figura 45), cuarto movimiento del Cuarteto para cuerdas no. 4 Sz. 102 del compositor húngaro Bela Bartók (1881 – 1945), que con su acentuación en los seisillos y en la resolución en las tres negras, sirven para puntuar pequeñas secuencias que necesitan de la atención del espectador.

poco slargando **A** Più andante, $\text{♩} = 84$

Violino I
 Violino II
 Viola
 Violoncello

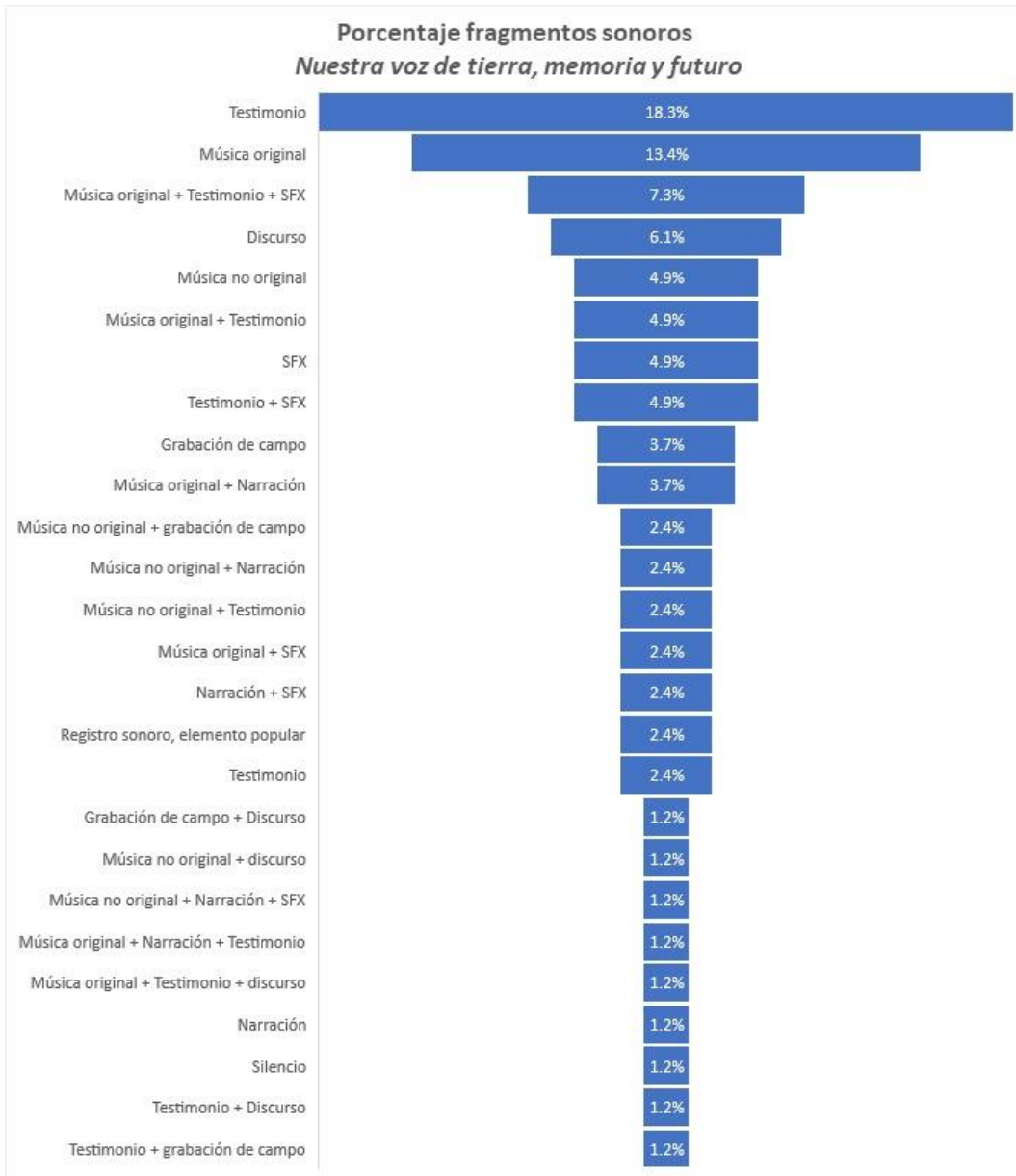
25 (sim.)
mf molto espr.
p
espr.
 (sim.)
 (sim.)
 (sim.)

30
espr.

35
espr.
mf
mp
mf

rallentando - 40 -
p
pp
p, dolce
pp
pp

Figura 45: Partitura del fragmento de Bela Bartók. Vienna: Universal Edition, 1936.



Gráfica 12: Porcentaje fragmentos sonoros *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*

CAPÍTULO 4: MARTA RODRÍGUEZ Y JORGE SILVA (1984 – 1989)

ETAPA 3: Nuevas voces, nuevos desarrollos

El último capítulo se centrará en dos películas, *Nacer de nuevo* (1986) y *Amor, mujeres y flores* (1984 – 1989). En este periodo los documentales pasan del blanco y negro al color. El cine sigue siendo testimonial y en la línea de la técnica desarrollada, a pesar que se tocan dos temas diferentes: el primero, la historia de dos adultos mayores damnificados de la tragedia de Armero, Tolima; el segundo cuenta, a partir de testimonios, las malas condiciones laborales y las enfermedades a las que están expuestas las trabajadoras de flores en Cundinamarca. La música cuenta con cambios considerables, aquí se consolida el parámetro de la música original, música que cumple con una función más o menos similar a la de los filmes precedentes, ya analizados.

En el sonido, *Nacer de nuevo* es trabajado por Ignacio Jiménez y la mezcla (primera vez referenciada) por Rafael Umaña, figura fundamental en el cine documental de los 80 en Colombia; para el segundo, el trabajo de sonido es realizado por Nora Drufovka, Ignacio Jiménez, Milena Silva Rodríguez (aparece en créditos pero no en ficha técnica) y Gabriela Enis. Las películas no han sido restauradas y su sonido es de baja calidad.

4.1 *Nacer de nuevo* (1986 – 1987)

<i>Nacer de nuevo</i>	
Año	1986 - 1987
Duración	30:00''
B/N o Color	Color
Director	Marta Rodríguez
Música	Ivonne Caicedo, William Duica y Constanza Riveros
Sonido	Ignacio Jiménez, Rafael Umaña (mezcla)
Producción	Fundación Cine Documental y Focine
Notas	Mediometraje de Focine.

Tabla 6: Ficha técnica *Nacer de nuevo*

Nacer de nuevo es firmada únicamente por Marta Rodríguez y es el único documental del corpus trabajado en el que no firma Jorge Silva. Este registro que, sin duda también es de carácter testimonial, busca en el dispositivo musical mantener una línea con los documentales anteriores musicalizados por Yaki Kandru. Esto tiene sentido, pues las personas que aparecen en los créditos de música, fueron parte del Yaki: Ivonne Caicedo y William Duica; adicionalmente aparece la pianista Constanza Riveros, quien interpreta la pieza final (Figura 46). En conversaciones con Ivonne Caicedo cuenta sus influencias, preferencias musicales y sus gustos por las técnicas compositivas que van desde Jaqueline Nova, Francisco Zumaqué y Blas Emilio Atehortúa.

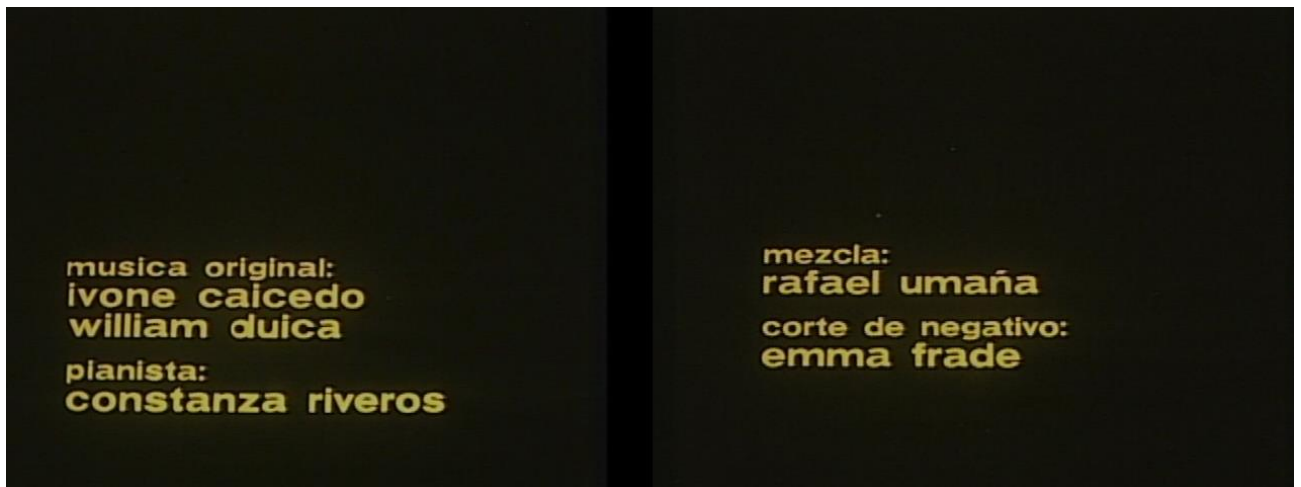


Figura 46: Créditos *Nacer de nuevo*.

La música en este documental cambia el ambiente de la naturaleza en general y se centra en el sonido del río, elemento que tiene importancia de acuerdo con la historia y la implicación del río Lagunilla y el desastre de Armero, Tolima. Frente a estos sonidos globales Chion afirma:

Por otra parte, en el nivel del espacio, haciendo oír ambientes globales, cantos de pájaros o ruidos de tráfico, que crean un marco general en el que parece contenerse la imagen, un algo oído que baña lo visto, como en un fluido homogeneizador (Chion 1991, 44).

La película es testimonial, la narración no existe, situación que solo había ocurrido en *La voz de los sobrevivientes*. La música no original solo aparece en un breve fragmento desconocido, “abambucado”, que canta la protagonista de la película; este sonido diegético motivado compositivamente, tiene una función microemocional, acercando al espectador a sentirse familiarizado con la protagonista, además opera en el nivel temático referencial:

“Ahí viene la noche parda
con su negra cabellera (...)”

Sobre la música original, en entrevista con Ivonne Caicedo, cuenta:

“En *Nacer de nuevo*, hay un tema para piano, el final; ese tema fue tocado por una pianista y yo hice la partitura; lo que eran paisajes sonoros, generalmente, los armábamos bajo la idea de selección tímbrica y ese era mi fuerte, mi fuerte era la conceptualización de una estética, de una texturación, bajo una atmósfera que trabajamos en llave con Nora Drufovka y los temas asociativos con cuerdas los trabajábamos más precisamente con William, un trabajo de equipo interesante. Lograr tejer un leitmotiv, por ejemplo para Carlitos, un leitmotiv para María Eugenia y lograr una atmósfera que era la voz del volcán, entonces claro, todo ese trabajo colectivo y estar con esos grandes maestros, nos permitió a William y a mí, que éramos los más chiquitos del grupo, continuar en este *Nacer de nuevo* con una búsqueda hacia esa posibilidad.

Con Nora Drufovka, quien hizo la captura de sonido, pudimos ir al sitio, o sea, ir a Armero a hacer capturas de sonido y desde ahí, hay unas frecuencias sobre las cuales la tonalidad de la película se toma. (...) Ella (Nora) no solamente capturaba el sonido, sino que yo le decía, yo necesito los cantos de los chulos por ejemplo, necesito, porque quiero mezclarlos con flautas de agua, entonces para la tonalidad fabricaba una altura.⁴²

⁴² Caicedo. I. Comunicación personal. Septiembre de 2020.

En la secuencia de los créditos(00:15), los yapurutús y el bule de agua generan un ambiente acuático; Este dispositivo es motivado artísticamente ya que como se ha mencionado, es una pieza original de Ivonne Caicedo. Esta música actúa también motivada compositivamente pues es esencial para construir el sistema causal de la narrativa; cumple una función cognitiva connotativa pues vuelve a aparecer en las secuencias donde se explica la tragedia (01:36; 03:57 y 07:44) y en la secuencia final (25:07); opera en el montaje, es decir en el nivel estilístico. Esta música representa la tragedia, tanto el desastre de Armero, así como en la última secuencia la situación trágica de la protagonista, teniendo una interpretación isomórfica, pues es una analogía de las tragedias que sufre la protagonista quien se queda esperando la ayuda gubernamental como damnificada de dicha tragedia.

La música de este documental sigue la línea de los anteriores documentales, usando el instrumental indígena y las texturas para generar ambientes sonoros; esta vez no se representan canciones del repertorio indígena. El dispositivo musical, aunque use elementos similares, presenta una variación estilística que marca cierta distancia con el grupo Yaki Kandru; existe mayor libertad compositiva, característica que se ve reflejada en el sistema formal. De las piezas de William Duica destaca una que aparece en sincronía con imágenes en movimiento de la protagonista con un testimonio optimista y mostrando su cotidianidad (desde 08:30 hasta 09:36), dispositivo sonoro que se contrapone al de los yapurutús y el bule de agua, esta pieza a flauta y guitarra acústica tiene una fusión cognitivo connotativa; el resto de piezas a guitarra no resultan bien audibles en el negativo que se encuentra disponible en este momento, resultan inviables para un análisis pertinente. La pieza para piano, un bambuco destinado para los créditos finales es una pieza motivada artísticamente que se aleja del estilo planteado anteriormente. Las grabaciones de campo se usaron de dos formas en este documental; primero, se recolectaban sonidos del río y del ambiente sonoro para, en un

proceso de postproducción, agregarlo a la música original, esto, en búsqueda de texturas sonoras que aportaran a dicha música. Segundo, el ambiente sonoro de la población de Honda, Tolima, donde resaltan los dichos populares del vendedor de cholaos. El testimonio de los dos protagonistas estructuran el sistema formal.

La música original, compuesta exclusivamente para la película cumple una práctica diferente a la música o grabaciones originales de los documentales anteriores, marca un cambio en proceso de realización de los compositores; esta música no existía antes de *Nacer de nuevo*.



Gráfica 13: Porcentaje Fragmentos Sonoros *Nacer de Nuevo*

4.2 *Amor mujeres y flores* (1984 – 1989)

<i>Amor, mujeres y flores</i>	
Año	1984 - 1989
Duración	52:00''
B/N o Color	Color
Director	Marta Rodríguez y Jorge Silva
Música	Iván Benavides (compositor), Antonio Arnedo (Saxos), Ismael Tanenbaum (piano, sintetizadores, dirección), John Benítez (Bajo, batería) Luis Pacheco (congas, percusión) y Lucía Pulido (canción)
Sonido	Nora Dufrovka, Ignacio Jiménez y Gabriela Enis
Producción	Fundación Cine Documental / Investigación Social

Tabla 7: Ficha técnica, *Amor mujeres y flores*.

En *Amor, mujeres y flores*, el crédito de compositor aparece para Iván Benavides y aquí se da un giro completo en el estilo musical. La forma del largometraje es testimonial y no existe el narrador. Los efectos de sonido son cercanos a los ambientes urbanos a diferencia de todos los documentales anteriores que apelaban a los sonidos de la naturaleza. La música del productor Iván Benavides, con cercanías al jazz y a la música colombiana de la costa pacífica, con una agrupación conformada por sintetizadores, bajo, batería, percusiones,

saxofón y voz, integrada por: Israel Tanenbaum⁴³ (en los créditos aparece Ismael), John Benítez⁴⁴, Luis Pacheco⁴⁵, Antonio Arnedo⁴⁶ y Lucía Pulido⁴⁷ (Figura 47). Se intuye que la dirección musical de Israel Tanenbaum fue fundamental para el desarrollo de las piezas musicales aquí presentadas, sobre todo cuando es marcado el sonido jazz; las piezas con un estilo más cercano al pop se asemejan más al estilo desarrollado posteriormente por el productor Iván Benavides en agrupaciones musicales como Bloque de búsqueda o La Provincia.

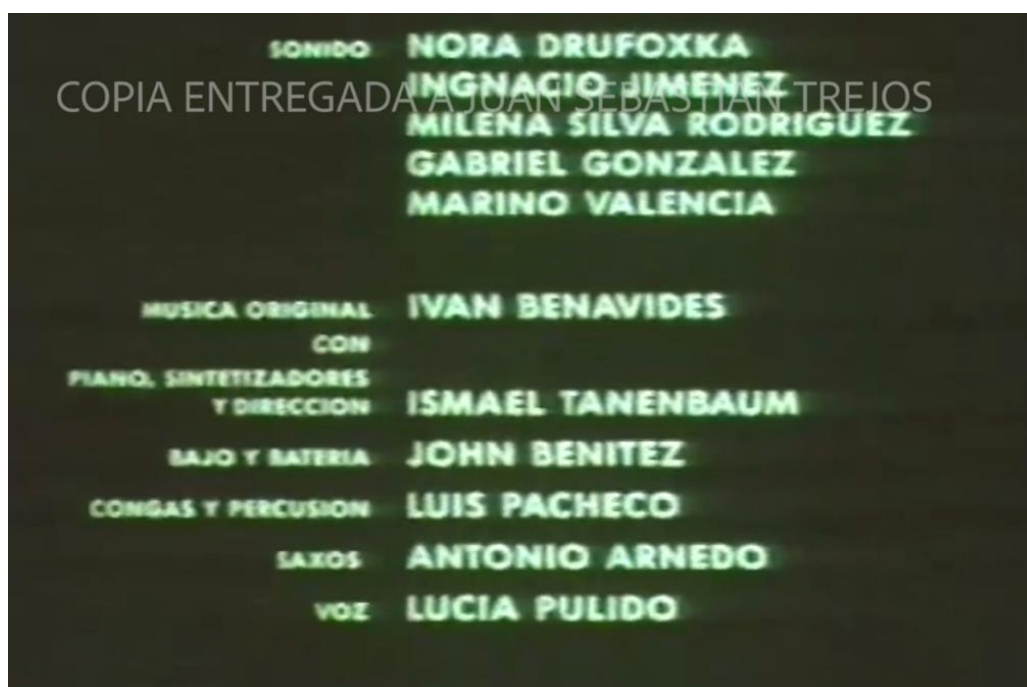


Figura 47: Fotograma créditos *Amor, mujeres y flores*.

⁴³ Pianista y productor puertorriqueño nacido en 1961. Cuenta con una prolífica producción discográfica enfocada sobre todo en el jazz. En Colombia se destacan sus trabajos con Guayacán Orquesta y Grupo Niche.

⁴⁴ Bajista y contrabajista puertorriqueño nacido en 1957, involucrado en el latín jazz. Destacan sus discos *Descarga en Nueva York* (2001) y *Porpuose* (2016)

⁴⁵ Percusionista cubano.

⁴⁶ Saxofonista y compositor colombiano nacido en 1963. Figura central del jazz colombiano.

⁴⁷ Cantante colombiana radicada en Estados Unidos. En los 80 y 90 conformó el dúo Iván y Lucía junto a Iván Benavides. Desde la década del 90 tiene una activa carrera discográfica como solista.

En entrevista con William Duica, éste informa de la existencia de una banda sonora previamente compuesta para esta película por él e Ivonne Caicedo, material que fue descartado.⁴⁸

En esta película documental hay tres momentos donde el dispositivo sonoro actúa de manera fundamental para el sistema formal. Primero, el dispositivo que marca un ritmo en la estructura de la historia, operando en el nivel narrativo, que enmarca la hora laboral, precisamente el momento de entrada y el momento de salida del invernadero donde se cultivan las flores para exportar; un dispositivo similar se utilizó en *Chircales* con el silbido o pito que anunciaba la hora de trabajar. En este caso se trata de un ensamble instrumental (04:05 y 38:49) donde el sintetizador hace la melodía principal, los armónicos de la guitarra acompañan creando una textura armónica. Esto está motivado compositivamente y cumple una función microemocional y actúa en el nivel estilístico del montaje.

Segundo, las diferentes secuencias que son acompañadas por diferentes tipos de percusiones, principalmente la marimba. Estas secuencias van contando de manera lineal el proceso desde la llegada de la semilla madre hasta la salida de la flor ya constituida, lista para la exportación. Los ritmos varían discretamente, a veces en *acelerando*, algunas veces con pequeñas variaciones rítmicas; este dispositivo sonoro actúa con una motivación compositiva pues es esencial para construir la estructura de la narrativa, cumple una función cognitivo denotativa, informando o acompañando dichas secuencias que en consecuencia forman la macroconfiguración del documental; actúa en el nivel narrativo y a su vez opera en el nivel estilístico del montaje:

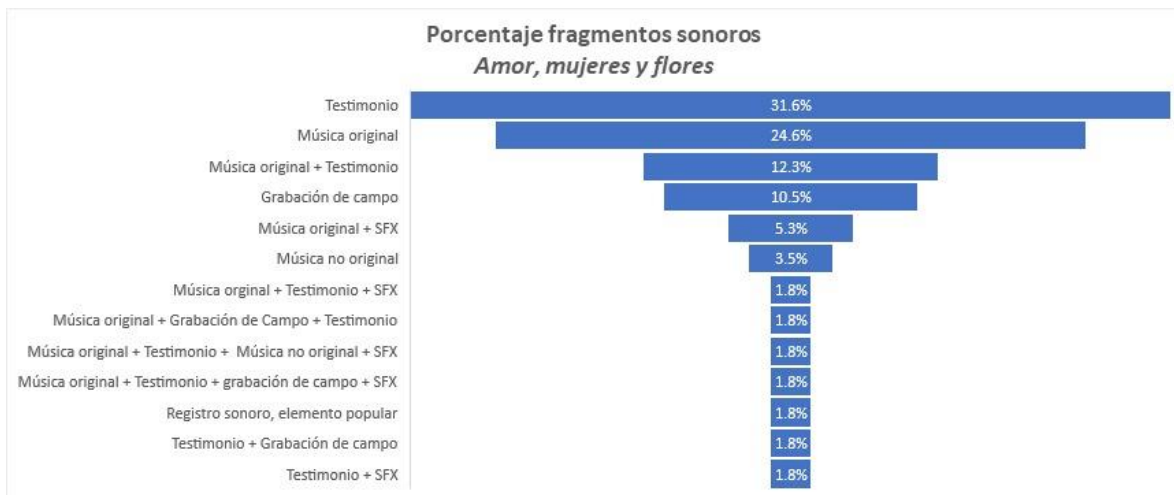
⁴⁸ Duica, W. Comunicación personal. Diciembre 2020



Figura 48: Macroconfiguración proceso flores desde semilla hasta salida

Tercero, se quiere hacer mención a las grabaciones de campo con arengas (desde 46:40), que aparecen en las secuencias finales del documental; estos cánticos con más de dos minutos de duración son la representación en forma de música de las inconformidades y de las exigencias de los y las trabajadoras. ¿no son las arengas la música militante por excelencia?.

Amor, mujeres y flores es un filme testimonial. La música original se aleja del estilo de los trabajos anteriores. Los efectos de sonido más cercanos a los ambientes urbanos operan de manera lógica dando así coherencia al tema a tratar; esto marca una diferencia con los trabajos anteriores del dúo de directores. Las grabaciones de campo de carácter popular, las emisiones radiales, sirven al sistema formal en un nivel contextual; los directores ya habían hecho uso de este recurso del dispositivo sonoro en los documentales anteriores.



Gráfica 14: Porcentaje Fragmentos sonoros. Amor mujeres y flores.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Las transformaciones de la música cinematográfica y el sonido en los documentales de Marta Rodríguez y Jorge Silva son acordes a la producción de cine en Colombia donde la acreditación no era un carácter importante. La música original en la música cinematográfica tiene su mejor momento de producción en la década de 1970 a 1980, época que coincide con la musicalización correspondiente a la etapa 2: las grabaciones original de Yaki Kandru y que se desarrollará en la siguiente década como queda manifestado en la etapa 3: nuevas voces, nuevos desarrollos, donde establecen la composición original en los documentales; época que correspondió también a la de la profesionalización o al menos a la acreditación del oficio sonoro; el oficio del músico en la industria cinematográfica documental no ha tenido la relevancia que supondría para el estado de las cosas actualmente.



Gráfico 15: Registros sonoros en las películas analizadas.

Pensar el cine desde la música o desde el sonido puede resultar un mecanismo efectivo para el entendimiento y el análisis del funcionamiento general de uno o diferentes sistemas formales. En los documentales tratados el dispositivo sonoro cumple sobre todo funciones cognitivas denotativas y connotativas, cumpliendo con acompañar así como con explicar. Es evidente el papel de la música y el sonido en algunos casos como un dispositivo que envía un mensaje directo que no crea dudas para el oyente, así como en ocasiones el dispositivo sonoro se prestaba para connotar, enviar mensajes subjetivos que el espectador o el investigador debe interpretar.

Las motivaciones del dispositivo van variando, pues son algo así como las razones por las que se escogen dichos dispositivos. Este cine documental atiende a unas necesidades políticas en el contexto social colombiano, por lo que las motivaciones sintomáticas e implícitas van trabajando de manera complementaria en la creación de la obra de arte; las motivaciones realistas cumplen un papel fundamental, haciendo énfasis en la verdad que se quiere retratar. Nunca existió una motivación económica a la hora de la escogencia de la música, algo que va muy acorde con el espíritu y la forma de las diferentes obras tratadas. El dispositivo sonoro funciona en algunos casos como un dispositivo homogeneizador, teniendo influencia en la composición de las piezas audiovisuales, esto se puede entender recordando el caso de la canción de Benjamín Yepes en *Campesinos* o los elementos percutidos que terminan retratando todo el proceso de las flores en *Amor, mujeres y flores*, cumpliendo un papel central en la táctica narrativa general. Cumpliendo con una motivación compositiva, la voz del narrador ayuda a que el filme y su narrativa avancen, además cumple una función cognitiva denotativa a lo largo del documental, informando directamente.

El uso del testimonio y la narración es fundamental en las obras de Marta Rodríguez y Jorge Silva, son los elementos más usados dentro de los dispositivos sonoros y estos forman el elemento sonoro más importante de lo que podríamos considerar la banda de sonido de este grupo de documentales; los comentarios, las pausas, las narraciones cumplen una función de construcción persuasiva dentro del sistema formal, esto se evidencia en los gráficos donde por lo general ocupa el primer lugar.

Pequeños elementos sonoros como frases o el sonido de un látigo cumplen funciones cognitivas connotativas, captan significados y cooperan en el orden temático dentro del sistema formal. Las diferentes funciones microemocionales se van mostrando en los diferentes documentales. Es relevante el uso de la música no original, destacando la música electroacústica y la música religiosa europea que, actuando en sincronía con el nivel estilístico, precisamente en el montaje y la edición se mueven en los diferentes niveles de los dispositivos del sistema formal; esta música cumple, sobre todo, un papel cohesionador dentro de los documentales.

El sonido de la naturaleza, grabado de la fuente misma por la inmersión de los directores en el territorio, genera una orientación realista cercana al cinema verité; esta característica solo cambió en el último documental tratado, *Amor, mujeres y flores*, que tuvo una ambientación más urbana debido a su tema. Los elementos sonoros como las grabaciones de discursos políticos, programas radiales, comerciales, radionovelas, entre otros ubican en un contexto al sistema formal.

Los diferentes dispositivos sonoros, en la obra de Marta Rodríguez y Jorge Silva, empiezan enmarcados en la música no original y terminan de lleno en el contexto de la música original;

esto se debe a una evolución en las diferentes industrias pero, como quedó evidenciado en las denominadas tres etapas, todo se va creando a partir de una búsqueda estética que se desarrolla en los diferentes procesos creativos de los documentalistas.

El método analítico de Emilio Audissino resulta una herramienta útil para el acercamiento del dispositivo sonoro a los diferentes dispositivos; esto genera claridad para el entendimiento de la obra de arte cinematográfica. El análisis que se ha hecho sobre los documentales de Marta Rodríguez y Jorge Silva ha favorecido a la interpretación de significados implícitos y sintomático que se presenta en las funciones cognitivas connotativas; también ha revelado como la canción o los elementos sonoros pueden crear un arco narrativo y como esto resulta clave para el entendimiento del sistema formal. Esta herramienta analítica solo se había utilizado en clave del cine de ficción, por lo que este ejercicio, aplicado al cine documental, arroja diferentes respuestas: primero, a diferencia del cine de ficción, el cine documental apela a montajes más sobrios que no dan mucha posibilidad para efectos arriesgados o usos del dispositivo que puedan confundir el o los mensajes directos que los realizadores quieren transmitir; segundo, se evidencia un uso más conservador de los efectos sonoros en beneficio de una sensación de verdad o realidad dentro del sistema formal; tercero, la música cumple, sobre todo, funciones cognitivas connotativas.

En la Fundación Cine Documental reposa un archivo con más de 400 rollos; estos están en proceso de digitalización. Los archivos sobrantes son de valioso interés para la musicología. Hacia el año 2017, la agrupación bogotana Hermanos Menores, en su disco debut *Campoamalia*, usan, para el corte inaugural de dicho disco un fragmento sonoro de *Chircales*, precisamente el discurso de Alberto Zalamea, esto demuestra el uso de los

archivos sonoros cinematográficos para la creación de nueva música, en este caso, una propuesta más cercana a la música experimental, el noise y la improvisación sonora.⁴⁹

Diferentes teóricos, con algunas excepciones (Cook, Gorbman, Adorno, Chion, De Arcos), se centran en la búsqueda de grandes significados y en su mayoría son divisionistas. Urgen diferentes análisis de muchas películas con diferentes métodos y herramientas que vayan generando una base sólida de análisis musicológicos del cine nacional. La música cinematográfica y en especial la música cinematográfica nacional es un campo fértil para futuras generaciones de musicólogos interesados en el sonido, la música y la voz grabada. Apremian investigaciones sobre las diferentes agrupaciones u orquestas desde las épocas de “variedades” hasta la de los teatros en la época silente, el acercamiento a los archivos de interés patrimonial y a las diferentes historias del cine que puedan arrojar preguntas, restauraciones sonoras, así como análisis armónicos, melódicos y rítmicos de las diferentes bandas sonoras. Existen, tanto en el cine de ficción como en el documental, un gran número de compositores, músicos, sonidistas, técnicos de postproducción, entre otros, que generan una genealogía de la historia de la música y el sonido cinematográfico.

⁴⁹ Hermanos Menores (2017) – *Campoamalia*. . LP 12’’ 33 1/3 rpm. Colombia: Discos Cabeza, Festina Lente Discos, Incorrecto, Rat Trap y Costa Records (Venezuela). Sin número de catalogación

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. 2007. *Composición para el Cine. El Fiel Correpetidor*. Madrid: Akal.

Alarcón, S y Villegas, A. 2017. “Historiografía del cine colombiano 1974 - 2015.” *Historelo, revista de historia regional y local* 9, no. 18: 344-380.

Alunno, M. 2016. “El discurso sobre la música para cine en Colombia: una aproximación bibliográfica” *Revista musical chilena* 70, no. 225: 73-95

Angarita Bernal, J.P. 2016. *La música en el programa educativo de Acción Popular Cultural: Radio Sutatenza y sus usuarios (1955 – 1970)*. Tesis de maestría. Universidad de los Andes.

Anónimo. 2006. *Largometrajes colombianos en cine y video*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Anónimo. S.f. Circa 2010. *Los documentales colombianos 1915 – 1950*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Anónimo. S.f. Circa 2010. *Documentales colombianos en cine, 1950-1992*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Anónimo. 2015. *Colección Cine Silente Colombiano*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Atehortúa, Blas Emilio. 1971. “Música de película”. *Lampara*. 15, no. 19: 21-22

Ávila Gómez, A y Montaña Bello, A. 2015. “Salas de cine en Bogotá (1897-1940): la arquitectura como símbolo de modernización del espacio urbano”. *La transformation de*

l'espace urbain en Amérique Latine (1870-1930): discours et pratiques de pouvoir de Les Cahiers ALHIM, 29.

Audissino, Emilio. 2017. *Film/music Analysis A film studies approach*. Southamptom: Palgrave Macmillan.

Barnouw, Erik. 2002. *El documental, Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa editorial.

Barreiro Ortiz, Carlos. 1982. *Conversaciones. El cine latinoamericano: un movimiento irreversible, entrevista con Jorge Silva y Marta Rodríguez*. Santafé de Bogotá: Centro Colombo Americano de Bogotá.

Barreiro Ortiz, Carlos. 1982. *Conversaciones. El grupo Yaki Kandru. Música Desmaxfactorizada*. Santafé de Bogotá: Centro Colombo Americano de Bogotá.

Barreiro Ortiz, Carlos. 1995. *El compositor colombiano en el cine nacional. 100 años de Cine*. Santafé de Bogotá: Centro Colombo Americano de Bogotá.

Bello, Enrique. 1981. "Entrevista con Enrique Bello". *Crónicas del cine colombiano 1897 – 1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

Bergquisti, Charles. 1988. *Los trabajadores en la historia de América latina*. Colombia: Siglo XXI editores de Colombia.

Bernal, Manuel. 2018. *La rumba criolla en Bogotá: 1936 – 1948*. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia.

Bermúdez, Egberto. 1985. *Los instrumentos musicales en Colombia*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Bonett, María. 2006. *Marta rodríguez, mi vida es mi obra, vivencias de una documentalista*. Bogotá D.C.: Universidad Javeriana.

Bushnell, David. 1996. *Colombia una nación a pesar de sí misma*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana Editorial S.A.

Caicedo, Andrés. Ospina, Luis. 1974. “Entrevista con Jorge Silva y Marta Rodríguez”. *Chircales. Ojo al cine. Número 1*. Cali. Colombia.

Calvo, Máximo. 1981. “Entrevista con Máximo Calvo”. *Crónicas del cine colombiano 1897 – 1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

Chion, Michel. 1997. *La música en el cine*. Madrid: Paidós Ibérica S.A.

Chion, Michel. 2003. *El cine y sus oficios*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Chion, Michel. 2004. *La voz en el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Chion, Michel. 1993. *Audio-visión*. Madrid: Paidós Ibérica S.A.

Cohen, Thomas F. 2015. “Race, war and the problem of One Tenth of Our Nation”. *Music and sound in documentary film*. Editado por Holly Roger. New York: Taylor and Francis.

Cooke, Mervyn. 2015. “Water music: scoring the silent world”. *Music and sound in documentary film*. Editado por Holly Roger. New York: Taylor and Francis.

Cruz Carvajal, 2003. *Cine documental en américa latina*. Editado por Paulo Paranaguá Madrid: Ediciones Catedra.

Dalhaus, Carl. 2014. *Fundamentos de historia de la música*. Barcelona, España: Editorial Gedisa S.A.

Deaviller, James. 2015. “Sounding the world: The role of music and sound in early “Talking” news”. *Music and sound in documentary film*. Editado por Holly Roger. New York: Taylor and Francis.

De Arcos, María. 2006. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económico.

Donnelly, K.J. 2015. “Irish sea power: A new version of Man of Aran (2009/1934)”. *Music and sound in documentary film*. Editado por Holly Rogers. New York: Taylor and Francis.

Echeverri Ángel, L. 2003. *Serie Yuruparí: 20 años, Gloria Triana, tejedora de sueños con los hilos de la ciencia*. Bogotá: Proimágenes.

Miñana Blasco, Carlos. 2008. “Música y fiesta en la construcción del territorio nasa”. *Revista colombiana de antropología* 44, no. 1: 124 - 155

Miñana Blasco, Carlos. 2020. “Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años 70 y la transformación de la “música colombiana””. *TRASHUMANTE Revista Americana de Historia Social* 15: 150 – 172.

Molano Rojas, Adriana. 2010. *Cine y cultura populares en Colombia 1960 – 2009*. Bogotá: Alcaldía mayor de Bogotá y Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Moreno Garzón, Pedro. 1981. “Entrevista con Pedro Moreno Garzón”. *Crónicas del cine colombiano 1897 – 1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

Patiño Ospina, Sandra Carolina. 2006. *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Paranaguá, Paulo y otros autores. 2003. *Cine documental en américa latina*. Madrid: Ediciones Catedra.

Pineda Moncada, Gloria. 2016. *Cine político marginal colombiano: las formas de representación de una ideología de disidencia: (1966 – 1976)*. Bogotá: Idartes.

Pople, A. 2001. *Messiaen: Quatour pour la fin du Temps*. Cambridge: Cambridge University Press

Rodríguez, Marta. 1965. *Cine etnográfico y sociológico: Cine Verdad*. Santafé de Bogotá: Ediciones Helios.

Rogers, Holly, 2015. *Music and sound in documentary film*. New York: Taylor and Francis.

Salcedo Silva, Hernando. 1981. *Crónicas del cine colombiano 1897 – 1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

Vélez Serna, María Antonia. 2008. *Cine Colombiano de ficción, 1941 – 1945: encrucijadas de una industria nacional*. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia.

Zuluaga, Pedro Adrián. 2007. *¡Acción! Cine en Colombia*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

ENTREVISTAS

Benjamín Yepes – 12 de noviembre de 2020

Carlos Duica – 15 de diciembre de 2020

Felipe Colmenares – 2 de noviembre de 2020

Ivonne Caicedo – 17 de septiembre de 2020

Jorge López Palacio – 20 de noviembre de 2019

Marta Rodríguez – Enero 8 de 2021

William Duica – 15 de diciembre de 2020

FILMOGRAFÍA

Alma Provinciana (Félix Joaquín Rodríguez, 1926, Colombia)

Amor, mujeres y flores (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1984-1989, Colombia)

Archivo Cinematográfico de los Acevedo (Arturo Acevedo Vallarino, Álvaro y Gonzalo Acevedo, 1915 – 1933, Colombia)

Bajo el cielo Antioqueño (Arturo Acevedo Vallarino, 1925, Colombia)

Campesinos (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1970 – 1975, Colombia)

Chircales (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1964 – 1971, Colombia)

El amor, el deber y el crimen (Vicenzo Di Doménico y Pedro Moreno Garzón, 1925, Colombia)

Garras de Oro (PP. Jambrina, 1926, Colombia)

La tragedia del silencio (Arturo Acevedo Vallarino, 1924, Colombia)

La voz de los sobrevivientes (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1980, Colombia)

Manizales City (Félix R. Restrepo, 1925, Colombia)

Nuestra voz de tierra, memoria y futuro (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1975 – 1980, Colombia)

Nacer de nuevo (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1986- 1987, Colombia)

Planas: testimonio de un etnocidio (las contradicciones del capitalismo) (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1972, Colombia)

Sutatenza mensaje de paz (Enrico Fulchignoni, circa 1956, Francia)

DISCOGRAFÍA

ACME y Barreiro Ortiz, C. (2004). *El cine de Colombia en Cine*. (Cd audio). Colombia:

ACME

Bandings/Raaijmakers (1960). *Electronic Music*. LP 12''1/# rpm. Holanda: Phillips 835 056

AY.

Brother Jack McDuff (1970). *Moon Rappin´*. LP 12'' 33 1/3 rpm. Estados Unidos: Blue Note

– BST 84334.

Fernando Rosas (s.f.) – *El sostenes/En donde está mi saxofón*. Vinilo 7'' 45 rpm. Estados

Unidos: RCA Victor – 51-5551

Hermanos Menores (2017) – *Campoamalia*. . LP 12'' 33 1/3 rpm. Colombia: Discos Cabeza,

Festina Lente Discos, Incorrecto, Rat Trap y Costa Récords (Venezuela). Sin número de catalogación

Iron Butterfly.(1968). *In.-A-Gadda-Da-Vida*. LP 12'' 33 1/3RPM. Colombia: ATCO

Records. SD33-250

Luciano Perrone e Os rismistas Brasileiros (s.f). *Batucada Fantástica*. LP 12'' 33 1/3rpm.

Brasil: Musidisc, XPL-4

Música tradicional y popular colombiana, 10: Canto Mestizo. (1986). LP 7'' 33 1/3 rpm.

Colombia: Procultura

The Musical Theatre. (1971). *A revolutionary Revelation*. LP 12'' 33 1/3 rpm. UK: Pay

International. NSPL 28128

Yaki Kandru (1981). *Yaki Kandru*. LP 12'' 33 1/3 rpm. Colombia: Sello independiente. Sin

número de catalogación.

Yaki Kandru (1986). *Yaki Kandru*. LP 12'' 33 1/3 rpm. Colombia: Fonosón. FON S 0031

ANEXOS

Anexo 1: Tabla fragmentos sonoros *Chircales*

Nombre	Inicio	Fin	Descripción	Tipo de elemento sonoro
a1	00:40''	01:58''	Discurso no. 1, Alberto Zalamea	Discurso
a2	01:58''	03:55''	Testimonio: Castañeda liberales	Testimonio
a3	03:55''	04:35''	"Made in Sweden" - Brother Jack Mcduff – Secuencia de créditos.	Música no original
a4	04:37''	05:30''	Discurso sobre castas	Discurso
a5	05:32''	06:13''	Silencio, secuencia trabajo	Silencio
a6	06:13''	07:24''	Sonido rastrillo, Pito en Mi y agua	Grabación de campo + SFX
a7	07:24''	08:16''	Narrador: Historia familia	Narración
a8	08:16''	09:30''	Agua, "arreo" hombre, rastrillo, silbido, agua	Grabación de campo + SFX
a9	09:30''	10:48''	Narrador: Explicación modelo + SFX	Narración + SFX
a10	10:48''	11:10''	Testimonio: voto obligado	Testimonio
a11	11:13''	11:41''	Poulenc - Concierto para Órgano, Tímpano y cuerdas en G menor	Música no original
a12	11:41''	12:14''	Testimonio mujer - hombre	Testimonio
a13	12:14''	12:40''	Silencio, secuencia descanso	Silencio
a14	12:40''	13:07''	Narrador: "lo que se le niega al obrero..."	Narración
a15	13:08''	14:28''	Radionovela "Simplemente María"	Registro sonoro, elemento popular
a16	14:28''	14:45''	Grabación avión	Grabación de campo + SFX
a17	14:45''	15:20''	Narrador: Jornada Alfredo y María	Narración
a18	15:20''	15:51''	Testimonio: Alfredo	Testimonio
a19	15:51''	17:00''	Testimonio hijo	Testimonio
a20	17:05''	19:27''	SFX Naturaleza + Testimonio	Testimonio + SFX
a21	19:29''	19:50''	Henk Badings - Overture	Música no original
a22	19:50''	20:32''	Testimonio María	Testimonio
a23	20:34''	21:47''	Silencio	Silencio
a24	21:47''	23:43''	Henk Badings - Air	Música no original
a25	23:43''	24:11''	Narrador	Narración
a26	24:11''	24:35''	Silencio	Silencio
a27	24:35''	25:37''	Narrador + SFX Pito	Narración + SFX
a28	25:37''	27:05''	J.S. Bach Coral "Will Ich Einn Soll" BWV 244 Part 2 No 72	Música no original
a29	26:47''	29:14''	Testimonio hermana	Testimonio
a30	27:19''	28:40''	Canto Masculino, coro.	Música no Original

a31	29:21''	30:05''	¿En dónde está mi saxofón? - Fernando Rosas	Música no original
a32	30:05''	30:53''	Narrador -	Música no original
a33	30:53''	31:15''	Emisión radio + Comercial de Baltizicól Compuesto	Registro sonoro, elemento popular
a34	31:15''	31:33''	Silencio, secuencia comida	Silencio
a35	31:33''	33:12''	Cuarteto para el fin de los tiempos - Olivier Messiaen	Música no original
a36	33:12''	34:42''	Henk Badings, Genese	Música no original
a37	34:42''	37:38''	Testimonio + llantos	Testimonios + SFX
a38	37:38''	38:51''	Grabación eucaristía. Juan 11, 1-45	Registro sonoro, elemento popular
a39	38:51''	39:24''	Agua + Narrador	Narración + SFX
a40	39:24''	39:38''	Testimonio María	Testimonio
a41	39:38''	40:10''	Silencio, niños jugando	Silencio
a42	40:10''	40:31''	Testimonio, mujer ¡Se van!	Testimonio
a43	40:31''	42:46''	Efecto sonoro Naturaleza + Narración	Narración + SFX

Anexo 2: Tabla fragmentos sonoros *Planas: Testimonio de un etnocidio*

Nombre	Inicio	Fin	Descripción	Tipo de elemento sonoro
b1	00:00''	01:25''	Narrador + "Samba Drums" – Os ritmistas brasileiros	Música no original + Narración
b2	01:25''	04:19''	Narrador + Efecto viento	Narración + SFX
b3	04:19''	04:59''	Guitarra: Atahualpa Yupanqui – El payador perseguido	Música no original
b4	04:34''	05:11''	Narración	Narración
b5	05:12''	05:30''	Testimonio	Testimonio
b6	05:42''	06:05''	Narrador	Narración
b7	06:05''	06:21''	Fragmento "Termination" - Iron Butterfly	Música no original
b8	06:22''	06:34''	Narrador	Narración
b9	06:32''	06:57''	Testimonio hombre	Testimonio
b10	06:57''	07:07''	Narrador	Narración
b11	07:07''	08:18''	Efecto Naturaleza + Narrador	Narración + SFX
b12	08:19''	09:34''	Efecto viento + 2 Testimonios	Testimonio + SFX

b13	09:34''	09:53''	Fragmento "In a Gadda da vida" (Solo de batería) - Iron Butterfly	Música no original
b14	09:40''	10:21''	Narración "sobre la cooperativa"	Narración
b15	10:25''	11:15''	Testimonio "sobre la cooperativa"	Testimonio
b16	11:15''	12:31''	se vuelve a usar b13 + Narrador + Voces	Narración + SFX
b17	12:31''	12:59''	"Samba Drums" - Os ritmistas brasileiros	Música no original
b18	12:59''	13:16''	Narrador	Narración
b19	13:17''	13:51''	Testimonio hombre	Testimonio
b20	13:54''	17:18''	Testimonio niño	Testimonio
b21	17:18''	17:57''	Narrador	Narración
b22	17:57''	20:50''	Testimonio hombre	Testimonio
b23	20:50''	21:11''	Narrador	Narración
b24	21:12''	22:01''	Testimonio mujer	Testimonio
b25	22:01''	22:04''	Efectos tiroteo + Testimonios	Narración + SFX
b26	22:04''	24:32''	"Samba Drums" + Narrador	Música no original + Narración
b27	24:33''	25:42''	Obra electroacústica sin identificar	Música no original
b28	25:45''	26:21''	Efecto bullicio + Testimonio vocero	Testimonio + SFX
b29	26:22''	27:21''	Narrador + efecto bullicio	Narración + SFX
b30	27:21''	27:33''	Obra electroacústica sin identificar	Música no original
b31	27:33''	27:50''	Testimonio mujer	Testimonio
b32	23:51''	28:50''	Testimonio hombre	Testimonio
b33	28:51''	29:43''	b3 + Narrador	Música no original + Testimonio
b34	29:43''	30:47''	Fragmento "In a gadda da vida" - Iron Butterfly + "You Only Reap What You Sow" - Music Theatre	Música no original
b35	30:47''	31:28''	Narrador	Narración
b36	31:28''	31:46''	"Samba Drums" - Os rismistas brasileiros	Música no original

Anexo 3: Tabla fragmentos sonoros *Campesinos*

Nombre	Inicio	Fin	Descripción	Tipo de elemento sonoro
c1	00:00''	01:58''	Música de ambiente, yapurutus y maracas + Testimonio	Música original + Testimonio
c2	01:58''	03:31''	Música de banda de flautas nasa del Cauca + Narrador	Música no original + grabación de campo + Narrador
c3	03:31''	03:42''	Arengas	Grabación de campo
c4	03:42''	04:08''	Narrador	Narración
c5	04:08''	04:40''	Discurso Plaza de Bolívar ANUC	Discurso
c6	04:40''	05:24''	Testimonios (Reunión) Costa, Caña de millo	Testimonio
c7	05:26''	05:40''	Secuencia rítmica machetes + narrador	Música original + Narración
c8	05:41''	06:00''	Tubos percutidos y sopladros Tule	Música original
c9	06:00''	08:44''	Testimonio recreado + Kamu Purruí	Música original + Testimonio
c10	08:44''	09:24''	Canto Lorenzo Gil, "y le cobramos carito la vida de un campesino"	Grabación de campo
c11	09:24''	10:20''	Música ambiental, Flautas, Yaki Kandru	Música Original
c12	10:20''	10:51''	Narrador + Flautas acompañantes	Música original + Narración
c13	10:51''	11:35''	Testimonio + Flautas acompañantes	Música original + Testimonio
c14	11:35''	12:14''	Narrador + Flautas acompañantes	Música original + Narración
c15	12:14''	14:19''	Testimonio + Foley Naturaleza	Testimonio + SFX
c16	14:19''	14:50''	Canción Benjamín Yepes, Tiple y Voz	Música Original
c17	15:50''	15:04''	Testimonio: Llamada de lista	Testimonio
c18	15:04''	15:27''	Narrador + Sonido Naturaleza	Narración + SFX
c19	15:27''	16:18''	2 testimonios	Testimonio
c20	16:18''	16:37''	Narrador + Sonido Naturaleza	Narración + SFX
c21	16:37''	17:20''	Testimonio + Sonidos Naturaleza	Testimonio + SFX
c22	17:20''	17:46''	Narrador + Sonido Naturaleza	Narración + SFX
c23	17:48''	19:05''	Canción Benjamín Yepes, Tiple y Voz	Música Original
c24	19:05''	19:35''	Música Yaki Kandru + Pajaros	Música Original

c25	19:35''	20:23''	Narración + pájaros	Narración + SFX
c26	20:23''	21:38''	Testimonio + Sonidos Naturaleza	Testimonio + SFX
c27	21:38''	23:03''	Pieza Yaki + Testimonio	Música original + Testimonio
c28	23:03''	23:55''	Narrador, lectura castigo	Narración
c29	23:53''	24:36''	Testimonio	Testimonio
c30	24:36''	24:47''	Música vientos	Música original
c31	24:47''	25:00''	Narrador	Narración
c32	25:04''	25:24''	Efectos viento naturaleza	SFX
c33	25:24''	26:02''	Mozart Dies Irae/ Requiem	Música no original
c34	26:02''	26:45''	Efecto viento + Testimonio	Testimonio + SFX
c35	26:45''	28:06''	Narrador leyendo palabras Pablo VI + Efectos de sonido + Canción tenor no reconocida	Narración + SFX
c36	28:06''	28:30''	Testimonio	Testimonio
c37	28:31''	29:21''	Canción religiosa "juntos como hermanos" + Efectos de sonido Machete + Sonido Industrial	Música no original + SFX
c38	29:14''	30:14''	Testimonio + Foley animales	Testimonio + SFX
c39	30:14''	30:53''	Fragmento misa. "Cordero de Dios" acompañado de Organo + Narrador	Música no original + Narración
c40	30:55''	32:43''	Testimonio	Testimonio
c41	32:43''	33:32''	Verdi, misa de Requiem	Música no original
c42	33:34''	33:52''	Testimonio	Testimonio
c43	34:11''	34:28''	Narración, gamonalismo	Narración
c44	34:28''	34:52''	Testimonio	Testimonio
c45	34:52''	34:25''	Tambores militares + Narración	Narración + SFX
c46	34:25''	35:34''	Testimonio	Testimonio
c47	35:35''	35:54''	Canción Benjamín Yepes, Tiple y Voz	Música Original
c48	35:54''	36:29''	Testimonio "por el libre cultivo	Testimonio
c49	36:29''	37:17''	Narrador + Efecto naturaleza	Narración + SFX

c50	37:17''	38:44''	Testimonio + Efecto Arboles y machete	Testimonio + SFX
c51	39:01''	42:47''	Canción Benjamín Yepes, Tiple y Voz + Efectos naturaleza	Música Original
c52	42:47''	44:33''	Discursos Campesinos	Discurso
c53	44:33''	45:04''	Silencio	Silencio
c54	45:04''	45:40''	Discursos campesinos	Discurso
c55	45:40''	45:51''	Arengas	Grabación de campo
c56	45:51''	46:54''	Música vientos Yaki Kandru	Música original

Anexo 4: Tabla fragmentos sonoros *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*

Nombre	Inicio	Fin	Descripción	Tipo de elemento sonoro
e1	01:20''	03:18''	Narración + SFX	Narración + SFX
e2	03:18''	04:21''	Música flautas, tambores	Música original
e3	04:21''	05:09''	Narración + música cuerdas	Música original + Narración
e4	05:10''	06:10''	Tambores y flautas militares	Música no original
e5	06:11''	06:44''	Efecto de sonido Naturaleza	SFX
e6	06:44''	07:55''	Música flautas	Música original
e7	07:55''	08:07''	Sonido hombre arriando	Grabación de campo
e8	08:07''	08:23''	Testimonio hombre	Testimonio
e9	08:23''	08:30''	SFX	SFX
e10	08:39''	09:03''	Testimonio + Flautas	Testimonio
e11	09:03''	09:23''	Flautas graves, sonidos agua	Música original
e12	09:24''	16:33''	Testimonio + instrumentos de viento + Efectos	Música original + Testimonio + SFX
e13	10:18''	10:34''	Efecto de sonido Viento	SFX
e14	11:15''	14:30''	Música, cuerdas, instrumentos de viento	Música original
e15	16:33''	17:15''	chirimía caucana + presentación CRIC	Música no original + Narración
e16	17:16''	18:41''	Testimonio + instrumentos de viento + Efectos	Música original + Testimonio + SFX

e17	18:42''	19:21''	Narrador + Inst. de viento	Música original + Narración
e18	19:21''	20:35''	Testimonio hombre	Testimonio
e19	19:54''	20:03''	Inst. Viento	Música original
e20	20:35''	21:39''	Testimonio hombre	Testimonio
e21	20:35''	22:37''	SFX + chirimía + Narración	Música no original + Narración + SFX
e22	22:37''	24:06''	Música Arawakos + Narración	Música no original + Narración
e23	24:07''	25:09''	Grabación reunión	Testimonio
e24	25:10''	25:51''	Testimonio + Tambores y flautas militares	Música no original + Testimonio
e25	25:52''	26:32''	Testimonio	Testimonio
e26	26:33''	27:49''	Música inst. viento + Narración + Testimonio + Órgano	Música original + Narración + Testimonio
e27	27:49''	28:09''	Testimonio	Testimonio
e28	28:09''	28:38''	Discurso indígena	Discurso
e29	28:38''	29:21''	Inst. viento + testimonio	Música original + Testimonio
e30	29:22''	31:43''	Testimonio mujer +SFX	Testimonio + SFX
e31	30:02''	30:20''	Narración	Narración
e32	31:43''	32:03''	Ritmo palos + narración	Música original + Narración
e33	32:03''	32:59''	Afilado machetes + Tambores	Música original
e34	33:00''	37:06''	Grabación reunión	Testimonio + grabación de campo
e35	34:21''	36:25''	Cumbia flauta de millo	Música no original + grabación de campo
e36	36:25''	37:06''	Inst. Viento + SFX caída de árbol	Música original + SFX
e37	37:07''	37:27''	Testimonio	Testimonio
e38	37:27''	38:02''	SFX caída árbol + Testimonio	Testimonio + SFX
e39	38:02''	39:31''	Inst. viento + Testimonio	Música original + Testimonio
e40	39:31''	42:33''	Música original	Música original
e41	42:33''	43:25''	Testimonio mujer	Testimonio
e42	43:25''	43:37''	Silencio	Silencio
e43	43:37''	46:50''	Testimonio + cuerno + Inst. viento + SFX disparos	Testimonio
e44	46:50''	47:21''	Sonidos trabajando la tierra	Grabación de campo
e45	47:22''	49:02''	Testimonio	Testimonio
e46	49:03''	50:38''	Inst. viento + testimonio	Música original + Testimonio
e47	50:30''	52:20''	Efecto dramático + testimonio + SFX	Música original + testimonio + SFX
e48	52:20''	54:34''	Narración + SFX	Narración + SFX

e49	54:34''	54:48''	SFX	SFX
e50	54:48''	01:00':40''	Inst. viento + testimonio + SFX	Música original + testimonio + SFX
e51	01:00':45''	01:01':44''	Testimonio	Testimonio
e52	01:00':44''	01:02':18''	Motivo Cello y cuerdas Bartók	Música no original
e53	01:02':18''	01:02':48''	Testimonio hombre	Testimonio
e54	01:02':49''	01:03':30''	Música órgano sin identificar + testimonio	Música no original + Testimonio
e55	01:03':30''	01:05':16''	Testimonio mujer +inst cuerda (01:04':24'')	Testimonio
e56	01:05':16''	01:06':30''	Caballo + Inst viento	Música original + SFX
e57	01:06':30''	01:16':15''	Testimonio hombre sobre el diablo	Testimonio
e58	01:10':15''	01:14':55''	Secuencia instrumental	Música original
e59	01:16:15''	01:21':13''	Testimonio + SFX humo, industria + Inst. Cuerda	Testimonio + SFX
e60	01:20':55	01:23':08''	Chirimía + Arenga	Música no original + Grabación de campo
e61	01:21':14'	01:21':35''	Arenga	Grabación de campo
e62	01:21:45''	01:22':27''	Reunión + Discurso	Grabación de campo + Discurso
e63	01:23':08''	01:24':03''	Tambores	Música no original
e64	01:24':03''	01:25:09''	Discursos líderes indígenas	Discurso
e65	01:25':09''	01:26':54''	Tambores militares + Discurso a militar	Música no original + discurso
e66	01:26':58''	01:27':18''	Testimonio	Testimonio
e67	01:27':18''	01:27':35''	Inst. viento	Música original
e68	01:27':33''	01:28':14''	Grabación radio	Registro sonoro, elemento popular
e69	01:28':14''	01:30':59''	Inst. viento + Testimonio	Música original + Testimonio
e70	01:31':00''	01:32':00''	Música intro + Testimonio + Discurso	Música original + Testimonio + discurso
e71	01:32':00''	01:33':26''	Testimonio + discurso	Testimonio + Discurso
e72	01:33':27''	01:34':38''	Reporte muertes	Registro sonoro, elemento popular
e73	01:34':38''	01:36':42''	SFX militares + testimonio	Testimonio + SFX
e74	01:36':42''	01:37':15''	Efectos sonoros experimentales	Música no original
e75	01:37':15''	01:37':30''	Discurso A. Lleras	Discurso
e76	01:37':30''	01:39':46''	Foro discursos	Discurso
e77	01:39':46''	01:39':57''	Inst. viento	Música original
e78	01:39':57''	01:41':31''	Testimonio Marcos	Testimonio
e79	01:41':34''	01:44':13''	Testimonio + SFX + Inst Viento	Música original + Testimonio + SFX
e80	01:44':14''	01:45':33''	Discurso líder indígena	Discurso

e81	01:45:33''	01:47:37''	Testimonio mujer + música original + SFX	Música original + Testimonio + SFX
e82	01:47:37''	01:49:30''	Inst. vientos música original	Música original

Anexo 5: Tabla fragmentos sonoros *Nacer de nuevo*

Nombre	Inicio	Fin	Descripción	Tipo de elemento sonoro
f1	00:10''	01:13''	Ambiente flautas, tambores y agua	Música original
f2	01:13''	08:29''	Testimonio	Testimonio
f3	01:36''	02:13''	Ambiente flautas, tambores y agua	Música original
f4	02:13''	03:45''	Río	SFX
f5	03:54''	08:23''	Ambiente musical	Música original
f6	08:29''	10:31''	Testimonio + Música guitarra flauta	Música original + Testimonio
f7	09:37''	10:31''	Río	SFX
f8	10:31''	11:13''	Guitarra, muy mala calidad	Música original
f9	11:07''	18:20''	Testimonio	Testimonio
f10	12:04''		Canto "ahí viene la noche parda, con su negra cabellera"	Música no original
f11	12:12''	13:20''	Guitarra f8	Música original
f12	16:10''	18:20''	Guitarra y flauta	Música original
f13	18:20''	19:04''	Grabación de campo	Grabación de campo
f14	19:04''	22:14''	Testimonio	Testimonio
f15	19:24''	19:53''	Inst. viento	Música original
f16	19:53''	21:04''	Grabación de campo plaza de mercado	Grabación de campo
f17	21:04''	22:14''	Testimonio	Testimonio
f18	22:14''	23:39''	Testimonio hombre + Piano	Música original + Testimonio
f19	23:39''	25:09''	Testimonio con hombre cruz roja	Testimonio

f20	25:09''	28:47''	Inst. arco + Testimonio final + inst viento (27:37)	Música original + Testimonio
f21	28:47''	30:00''	Música de piano	Música original

Anexo 6: Tabla fragmentos sonoros *Amor, mujeres y flores*

Nombre	Inicio	Fin	Descripción	Tipo de elemento sonoro
g1	01:05''	02:28''	Música original: bajo guitarra, sintetizador, voz, saxofón + Texto Jorge Silva	Música original + Testimonio
g2	02:23''	03:57''	2 testimonios	Testimonio
g3	03:58''	07:47''	Música original + testimonios	Música original + Testimonio
g4	04:41''		Testimonio mujer	Testimonio
g5	05:44''		Testimonio Mamá	Testimonio
g6	06:12''		Testimonio mujer	Testimonio
g7	06:28''		Música original g1	Música original
g8	07:13''	07:47''	Testimonio	Testimonio
g9	07:47''	11:58''	SFX + Testimonio hombre extranjero	Testimonio + Grabación de campo
g10	08:18''		Testimonio mujer	Testimonio
g11	09:23''		Ritmos, sonido ambiente	Grabación de campo
g12	10:15''	10:40''	Sonido ambiente acompaña secuencia trabajadoras	Grabación de campo
g13	10:33''		Testimonio hombre + SFX	Testimonio + SFX
g14	11:20''	11:58''	Testimonio mujer	Testimonio
g15	11:58''	12:58''	Música placas	Música original
g16	13:15''	14:28''	Placas más rápidas + Testimonio	Música original + Testimonio
g17	14:28''	15:23''	Variaciones placas + testimonio	Música original + Testimonio
g18	15:24''	18:36''	Testimonio + Música placas y tambores	Música original + Testimonio
g19	15:48''	15:58''	Placas más rápidas y tambores	Música original
g20	16:11''	16:16''	Tambores	Música original
g21	16:45''	18:36''	Placas	Música original
g22	18:36''	20:01''	Radio Hamburg agencia EFE	Registro sonoro, elemento popular
g23	20:02''	28:07''	Testimonios + Música original + SFX	Música original + Testimonio + SFX
g24	20:37''	20:52''	Sección rítmica	Música original

g25	20:51''		Testimonio	Testimonio
g26	22:58''		Testimonio	Testimonio
g27	23:54''	25:13''	Placas	Música original
g28	24:14''		Testimonio	Testimonio
g29	25:19''		Testimonio	Testimonio
g30	26:15''	28:07''	Saxofón + Ruido ambiente	Música original + SFX
g31	28:07''	32:34''	Segunda parte: Testimonio + Música original + SFX	Testimonio
g32	28:07''	28:37''	Placas	Música original
g33	28:20''		Testimonio	Testimonio
g34	31:01''	32:34''	Placas + SFX	Música original + SFX
g35	32:42''	34:30''	Cantar, poema? Música original	Música original
g36	34:30''	36:40''	Testimonio extranjero + percusiones grabación	Música original + Testimonio
g37	36:30''	36:54''	Testimonio	Testimonio
g38	36:54''	37:45''	Tema principal Ivan Benavides	Música original
g39	36:45''	38:48''	Testimonio extranjero	Testimonio
g40	38:48''	39:43''	g1	Música original
g41	39:43''	46:35''	Testimonio Matrimonio + Música original + Música no original + SFX + grabación misa	Música original + Testimonio + Música no original + SFX
g42	40:17''	41:15''	Placas	Música original
g43	41:31''	42:07''	Placas más rápidas	Música original
g44	42:24''	43:15''	Saxofón + Ruido ambiente	Música original + SFX
g45	43:50''	44:40''	Marcha nupcial	Música no original
g46	44:40''	45:01''	"Señor ten piedad"	Música no original
g47	45:01''	45:43''	Palabras sacerdote, grabación	Grabación de campo
g48	45:42''	46:35''	Testimonio final Mariela y esposo	Testimonio
g49	46:35''	51:49''	Testimonios lucha para las trabajadoras	Música original + Testimonio + grabación de campo + SFX
g50	46:31''	47:15''	Piano + Arenga + Testimonio	Música original + Grabación de Campo + Testimonio
g51	47:15''	48:13''	Grabación protestas	Grabación de campo
g52	48:03''		Testimonio	Testimonio
g53	48:40''	51:49''	Arengas	Grabación de campo
g54	49:12''	49:42''	Cantos protestas	Grabación de campo
g55	49:21''	51:49''	Tres testimonios	Testimonio

g56	51:49''	52:29''	Música voz, piano, bajo	Música original
g57	52:29''	55:08''	Epílogo, voz Marta Rodríguez, muerte Jorge Silva+ Música original	Música original + Testimonio

Anexo 7: Porcentaje total fragmentos sonoros

