

RONDA, GRAMÁTICAS DE LA FANTASÍA Y TERRITORIO

PROPUESTA DE CREACIÓN DE CANCIONES DESDE LA PERSPECTIVA DE
TERRITORIO EN LOS SECTORES DE VISTAHERMOSA Y NUEVA COLOMBIA DE
LA LOCALIDAD CIUDAD BOLÍVAR DE LA CIUDAD DE BOGOTÁ

ROLANDO MALAVER BELTRÁN

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C.

2023

RONDA, GRAMÁTICAS DE LA FANTASÍA Y TERRITORIO
PROPUESTA DE CREACIÓN DE CANCIONES DESDE LA PERSPECTIVA DE
TERRITORIO,
EN LOS SECTORES DE VISTAHERMOSA Y NUEVA COLOMBIA DE LA
LOCALIDAD CIUDAD BOLÍVAR DE LA CIUDAD DE BOGOTÁ

ROLANDO MALAVER BELTRÁN

ASESOR:

JOHN HIGUERA GARZÓN

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C.

2023

CONTENIDO

1	EL PROBLEMA.....	6
1.1	Tema y palabras clave.....	6
1.2	Planteamiento del problema.....	6
1.3	Pregunta de investigación.	7
1.4	Objetivos	7
1.4.1	General	7
1.4.2	Específicos	8
1.5	Justificación	8
2	ESTADO DE LA CUESTIÓN	10
2.1	Tejiendo memoria, trenzando memoria: un laboratorio para la creación artística (chatarra-oro) (2021).....	10
2.2	La RAP, una estrategia para la enseñanza de los derechos humanos y el territorio (2016)	10
2.3	Mi páramo, mi territorio: una mirada desde la fotografía con los niños y niñas de la I.E.D el Carmen sede San Francisco, Guasca Cundinamarca (2016).....	10
2.4	El documental como vehículo de la memoria histórica, la configuración del régimen de visualidad del conflicto y la formación de la cultura política en Colombia (2019).....	11
2.5	Rec.orrer y rec.ordar: el audiovisual comunitario como herramienta para la construcción de memoria en territorios (2020)	11
2.6	Sembrando interculturalidad a través de la música. La música como herramienta pedagógica para la educación intercultural en la Escuela Agroambiental Ala Kusreikya (2019) ..	11
2.7	Musicalizando la geografía. Un encuentro dialógico a través del territorio y la música protesta vallenata (2019)	12
2.8	Canto mi barrio. Un acercamiento al territorio desde la composición musical en tiempo real (2017)	12
3	MARCO CONCEPTUAL	13
3.1	Ronda. Concepción transversal al ser humano	13
3.1.1	Seno materno, morada donde se acuna la música, la literatura y la creatividad.....	13
3.1.2	Tradición oral: memoria de la canción y del relato infantil	15
3.1.3	La literatura y sus múltiples senderos	15

3.1.4	Entre la música, la literatura, el cuerpo y la lúdica.....	16
3.2	Creación.....	17
3.2.1	Creación. Entre el diseño del discurso musical, la técnica y la imaginería.....	17
3.2.2	Gramática de la fantasía de Gianni Rodari. Una de las propuestas para que los niños puedan crear con la palabra.....	18
3.2.3	Poesía. Otro mundo posible desde la canción infantil	20
3.2.4	Escritura colectiva como acto creativo desde la perspectiva de Mercedes Calvo	21
3.3	Fantasía	22
3.3.1	Fantasía y realidad según Vigotsky.....	22
3.3.2	Fantasía. En búsqueda del concepto en el cuento, el mito, la fábula y de sus posibles convergencias o divergencias con la canción infantil.....	22
3.4	Territorio.....	27
3.4.1	Territorio. Entre algunos de sus aspectos físicos y simbólicos	27
3.4.2	Perspectiva naturalista	27
3.4.3	Perspectiva política.....	27
3.4.4	Perspectiva económica.....	28
3.4.5	Perspectiva cultural	28
3.4.6	Territorialidad	28
3.4.7	Territorio íntimo. Un aporte más de Mercedes Calvo	29
3.4.8	De los territorios perdidos de la ronda a los espacios frecuentes	29
3.5	Pensamiento crítico. Entre el mundo físico y el de las ideas.....	30
3.5.1	Diálogo. Una interacción que involucra al sujeto y a sus los entornos sociales y físicos	30
3.5.2	Praxis. Reflexión y acción como fuente de creación	31
3.5.3	Pronunciar mundos. Existencia, confianza y palabra para lograrlo.....	32
4	<i>Marco metodológico</i>	33
4.1	<i>Tipo de investigación</i>	33
4.2	Método de investigación. La investigación temática significativa o del tema generador..	33
5	Desarrollo de la propuesta	35
5.1	Canción de la siembra	35
5.2	<i>Guaneñas</i>	41
6	Conclusiones.....	45

7	BIBLIOGRAFÍA.....	48
---	-------------------	----

1 EL PROBLEMA

1.1 Tema y palabras clave

Tema: Creación de canciones desde la perspectiva de territorio en los sectores de Vistahermosa y Nueva Colombia de la localidad de Ciudad Bolívar de la ciudad de Bogotá.

Palabras clave: Ronda, creación, fantasía, territorio, huerta comunitaria.

1.2 Planteamiento del problema.

La *Agrupación Musical Colibrí* es el resultado de una propuesta de formación artística y comunitaria, que inició en el año 2015 en los barrios Vistahermosa y Nueva Colombia de la localidad Ciudad Bolívar del distrito capital, cuyo repertorio comprende la interpretación de canciones infantiles del folclor colombiano y del sur del continente latinoamericano. Actualmente, la conforman cinco integrantes entre niños, niñas y jóvenes, que oscilan entre los diez y los dieciocho años. A partir del año 2016, la agrupación se sumó al *Festival Montaña y Palabra*, organizado por colectivos de la localidad que propenden por la recuperación de los espacios afectados por la contaminación, a orillas de la *quebrada Limas*, la cual cruza en medio de los barrios en mención.

Esta corriente de agua inicia su recorrido en *Quiba*, una de las zonas rurales de la localidad y ubicada en lo alto de la montaña, donde sus aguas son aptas para el cultivo y el consumo. Sin embargo, a medida que desciende, se ve afectada por el manejo inadecuado de residuos tanto en sus aguas como a sus alrededores. Es allí, donde las *huertas comunitarias*, a modo de cercos ambientales y bajo el liderazgo de algunas personas de la comunidad (que en su mayoría son mujeres), surgen como propuesta mancomunada para contrarrestar las prácticas que persisten con la expansión de los focos de contaminación. No obstante, pese a tratarse de una importante labor que favorece la sostenibilidad de un mejor ambiente y la calidad de vida de sus habitantes, en muchas ocasiones, quienes lideran estas acciones, enfrentan todo tipo de señalamientos.

Tanto la participación en el *Festival Montaña y Palabra*, como la cercanía con algunas de las personas responsables de las *huertas comunitarias*, fueron determinantes para

contemplar la posibilidad de que los integrantes de la *Agrupación Musical Colibrí* crearan canciones que abordaran temáticas relacionadas con el territorio. Sin embargo, surgían dos inquietudes de mi parte: por un lado, si bien la idea me resultaba interesante, también era cierto que carecía de los conocimientos necesarios para acompañar dicho proceso, y por otro, que la creación de canciones con estas temáticas, en un escenario donde convergen tantos actores, generaba en mí cierta preocupación.

En ese sentido, el diseño de una propuesta relacionada con la creación y que mencionara de alguna manera al territorio, debía ceñirse por lo menos bajo dos premisas: en primer lugar, que, al tratarse de creaciones hechas por niños, niñas y jóvenes, su construcción debía basarse en expresiones cercanas a ellos y, en segundo lugar, que el lenguaje utilizado para referirse tanto al territorio, como a sus habitantes, debía establecerse dentro de unos marcos de respeto y de cuidado. Por esto, el proyecto de investigación que denomino: *Ronda, gramáticas de la fantasía y territorio*, integra lo crítico y lo creativo como parte de un mismo eje. De esta manera, pretendo, por un lado, que los integrantes de la *Agrupación Musical Colibrí*, reconozcan las iniciativas que adelantan los líderes y lideresas en pro de la recuperación de las áreas comunes, y, por otro, que el reconocimiento de estas experiencias, enriquezca los imaginarios territoriales de los participantes durante el proceso creativo.

1.3 Pregunta de investigación.

¿Cómo orientar a los integrantes de la *Agrupación Musical Colibrí*, en la creación de canciones desde una perspectiva de territorio, cuyo tema principal gire alrededor de las *huertas comunitarias*, ubicadas en los en los sectores de *Vistahermosa* y *Nueva Colombia* de la localidad *Ciudad Bolívar* en la ciudad de *Bogotá*?

1.4 Objetivos

1.4.1 General

Establecer rutas de diálogo en torno al reconocimiento de las problemáticas más apremiantes que enfrentan quienes lideran las huertas comunitarias, propiciando la búsqueda de imaginarios alternativos por medio de la creación conjunta de canciones.

1.4.2 Específicos

- Proponer encuentros que aborden la creación desde una perspectiva crítica, literaria, musical y corporal, como elementos esenciales que conllevan diálogo, fantasía, poesía, sonoridad, ritmo, movimiento y lúdica.

- Consolidar propuestas didácticas con base en las palabras generadoras, que resultaron de las temáticas investigadas.

- Documentar una memoria audiovisual con las canciones creadas, que dé cuenta del resultado final.

1.5 Justificación

Quizá una de las labores más complejas de acompañar sea la creación. Sobre todo, cuando nos enfrentamos como docentes, a diversidad de edades, grupos sociales y escenarios, que, a su vez, poseen problemáticas, conocimientos, ritmos de aprendizaje y valoraciones estéticas distintas. Si bien la canción infantil es muy antigua y comprende de una u otra forma, lo musical y literario, también es sabido, que su creación desde el ámbito académico y popular, es hecha en un mayor número por los adultos, quienes utilizan varias estrategias, que pueden coincidir o distar entre sí.

En ese sentido, la creación de canciones desde los niños es un terreno menos explorado y aún más complejo. Por tal motivo, el propósito de mi proyecto de investigación, es comprobar la eficacia de las estrategias que propongo. Es decir, la identificación de los recursos más pertinentes y de los menos favorecedores, en aras de comprender la creación de canciones *desde* la población descrita. Adicionalmente, pienso que abrazar el pensamiento crítico, literario y musical, como partes de un mismo engranaje, permite la integración de muchas experiencias que son indispensables en los entornos comunitarios, porque de esta manera, se fortalece el diseño de propuestas, para que al interior de los grupos se reconozcan otras habilidades sociales y artísticas. Es decir, que lo crítico y lo estético, conllevan a que gradualmente se visibilicen las acciones, los lenguajes y las creaciones que se propician.

Por último, considero que mi proyecto de grado es un aporte para la academia, en la medida que se tome como punto de discusión y de cuestionamiento ante lo presentado, en aras de configurar miradas más amplias y precisas sobre lo que representa la creatividad que emerge desde la niñez. Que las apreciaciones sobre el territorio y la fantasía susciten nuevos imaginarios, consecuencia de la reunión de las voces de diferentes edades, con el fin de problematizar la construcción de otros mundos.

2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como parte de la búsqueda de trabajos relacionados con temáticas de territorio y creación, se encontraron propuestas de investigación desde varias áreas del conocimiento. Dentro de la búsqueda se identificaron trabajos de grado que se enfocaron en la elaboración de documentales, la apreciación musical, la fotografía, el dibujo y las narrativas desde el cuento y la dramaturgia. Dichos trabajos se desarrollaron a partir de estudios en zonas rurales y urbanas del país y abordaron temas relacionados con la paz, la protección de los recursos naturales y de especies endémicas, la identidad, la defensa del territorio y la multiculturalidad. Por último, estas propuestas investigativas se hicieron desde las artes: plásticas, escénicas, musicales, literarias, audiovisuales, entre otras.

2.1 Tejiendo memoria, trenzando memoria: un laboratorio para la creación artística (chatarra-oro) (2021)

Un trabajo de la Universidad Pedagógica Nacional de la licenciatura en artes escénicas que utiliza el laboratorio del Imaginario Social para visibilizar y procurar un entendimiento de prácticas artísticas como las circenses y el teatro permitiendo a los participantes hacer una desnaturalización de la violencia en el territorio. Brinda bases de creación artística con el grupo Trenzarte Circo Teatro, usando ejercicios de memoria individual, colectiva y del territorio.

2.2 La RAP, una estrategia para la enseñanza de los derechos humanos y el territorio (2016)

Un trabajo que busca el fortalecimiento de las capacidades ciudadanas teniendo en cuenta la Reflexión Acción Participación RAP, en jóvenes de la localidad de Ciudad Bolívar.

2.3 Mi páramo, mi territorio: una mirada desde la fotografía con los niños y niñas de la I.E.D el Carmen sede San Francisco, Guasca Cundinamarca (2016)

Trabajo final de grado de la licenciatura en Biología de la Universidad Pedagógica Nacional. Desarrollado entre 2015 y 2016 en la vereda la Trinidad, sector de Paso Hondo, Guasca (Cundinamarca) con estudiantes de la institución Educativa Departamental el

Carmen, sede San Francisco, el trabajo busca la apropiación y empoderamiento de la biodiversidad y el territorio por parte de los estudiantes. Con una metodología de carácter cualitativo el trabajo está enfocado en la recolección de información sobre la vida cotidiana, vivencias y experiencias de los niños y niñas dentro del páramo habitado para luego socializarlas a través de dibujos, galerías de arte y exposiciones fotográficas.

2.4 El documental como vehículo de la memoria histórica, la configuración del régimen de visualidad del conflicto y la formación de la cultura política en Colombia (2019)

Es una investigación de carácter hermenéutico interpretativo de la Maestría en Educación de la universidad Pedagógica Nacional. Busca reconocer documental cómo forma de movilizar la memoria histórica, los regímenes de visualidad y la formación de la cultura política en Colombia. Bajo un enfoque cualitativo, muestra el proceso de observación de documentales del Centro Nacional de Memoria Histórica.

2.5 Rec.orrer y rec.ordar: el audiovisual comunitario como herramienta para la construcción de memoria en territorios (2020)

Un trabajo investigativo de la licenciatura en Artes Visuales de la universidad Pedagógica Nacional. Integra los métodos de la antropología visual y la semiótica para identificar y comprender cómo el documental comunitario puede aportar en la construcción de memoria especialmente en dos barrios al sur de Bogotá.

2.6 Sembrando interculturalidad a través de la música. La música como herramienta pedagógica para la educación intercultural en la Escuela Agroambiental Ala Kusreikya (2019)

Es un trabajo de la licenciatura de Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional, que describe cómo la música es una herramienta valiosa en la educación intercultural. Se llevó a cabo entre julio de 2018 y diciembre de 2019 en la escuela Ala Kusreikya Misak Piscitau en Pendamó, Cauca.

2.7 Musicalizando la geografía. Un encuentro dialógico a través del territorio y la música protesta vallenata (2019)

Es un trabajo de la universidad Pedagógica Nacional de la licenciatura de ciencias sociales que toma el vallenato protesta para trabajar principalmente los conceptos de territorio y territorialidad con estudiantes de grado once del colegio San Mateo de Soacha, usando la pedagogía crítica, la geografía radical el enfoque cualitativo.

2.8 Canto mi barrio. Un acercamiento al territorio desde la composición musical en tiempo real (2017)

Monografía de la universidad Pedagógica Nacional de la licenciatura en música que ofrece una propuesta didáctica para la composición. Presenta una estrategia didáctica creativa teniendo en cuenta el sentido identitario del territorio y el trabajo con profesores de música de la Fundación Fundamos Sueños de Vida de Cazucá, Soacha.

3 MARCO CONCEPTUAL

3.1 Ronda. Concepción transversal al ser humano

En este aparte busco demostrar a través de los diferentes planteamientos de algunos de los autores que participan en la construcción del libro *Música y literatura infantil colombiana*, que el concepto *ronda*, comprende un complejo tejido del cual se desprenden multiplicidad de saberes y comprensiones, que dan cuenta, entre otras cosas, de la coexistencia de las expresiones literarias y musicales en la canción infantil; de la compañía de estos saberes en la vida del ser humano desde el seno materno; del importante papel de las literaturas orales y de las músicas tradicionales infantiles como saberes de relevo generacional; del imprescindible retorno de la ronda infantil a los escenarios donde era protagonista y que a fuerza de otras expresiones ahora no está; y, por último, de lo necesarias que son algunas puestas en marcha para preservar su vigencia y reinención desde muchos lugares.

3.1.1 Seno materno, morada donde se acuna la música, la literatura y la creatividad

Según *Evelio Cabrejo* en el primer capítulo del libro mencionado, tiempo atrás, “la literatura estaba considerada como una actividad reservada a los adultos”. (...). Sin embargo, “las investigaciones recientes muestran que la literatura empieza a ser parte integrante de la psiquis humana desde los primeros días de la vida”. Cabrejo considera que esto puede evidenciarse desde la canción infantil, porque, “los cantos de cuna, las nanas, los arrullos son propiedades de toda lengua. (...). Estos pequeños cantos, arrullos y poemas son la primera literatura que todo ser humano encuentra en la cultura que lo trae al mundo”. A medida que crecemos, el vínculo con los entornos sonoros toma mayor fuerza y el espectro auditivo se complejiza y acude a la discriminación de las voces, entre ellas, las de los más cercanos. Por ejemplo, el niño “se aferra inmediata y simbólicamente a la voz materna. (...). Se podría decir que se trata de una de las primeras historias de amor, pues la música de la voz materna calma, sosiega y acompaña al bebé” (Cabrejo E. pp, 6-7). Desde mi interpretación, esto quiere decir que la música y la literatura siempre han estado con nosotros, y que la hermandad entre estas dos disciplinas artísticas se vivencia como experiencia humana a muy temprana edad.

En ese sentido, deduzco que las diversas manifestaciones que comprenden la música infantil nos dan muestra de un trabajo interdisciplinar y permanente, asumido de manera consciente o no, por los entornos familiares, sociales, educativos, etc.

Las experiencias anteriormente descritas, el niño las guarda en la psiquis, constituyéndose en una memoria interna que permite la estructuración de la “intersubjetividad”, con la cual se establece la construcción de sentido. Esto es de suma importancia durante el crecimiento, sobre todo, porque la escucha y la lectura se insertan en la experiencia humana. Para simplificar, esto querría decir, que “los primeros libros que todo ser humano aprende a leer, traducir e interpretar en cualquier cultura son las modulaciones de la voz y los gestos del rostro” (Cabrejo E. p, 8). Por lo tanto, esto muestra que el tipo de acompañamiento que otros ofrecen durante el crecimiento del niño, que la inserción de los lenguajes artísticos en las primeras etapas de la vida, y que los ambientes con los que tenemos algún tipo de contacto por medio de lo sensible son determinantes como experiencia humana. Es decir, para la configuración del sujeto.

En ese sentido, si nuestra memoria está permeada en gran parte por estos factores, es apenas lógico pensar que la musicalidad de las voces de otros a la hora de hablar con determinada emotividad, al cantar o recitar algunas palabras o sonidos, participan en la construcción de la voz propia. El autor nos recuerda que “en toda voz existe la presencia simbólica del otro. (...). (Que) “este otro simbólico será un compañero interno que nos permitirá hablarnos silenciosamente a nosotros mismos, haciendo que el lenguaje esté siempre a nuestra disposición para hablar, escuchar, imaginar, fantasear y soñar” (Cabrejo E. pp, 10-11). A esto yo sumaría que todo aquello que vemos, olfateamos, degustamos, percibimos por medio del tacto, y, por supuesto, construimos valorativamente en el pensamiento con el pasar del tiempo, son, en suma, otras formas de lectura. Por lo tanto, el cuerpo en su conjunto participa en la construcción y en la interpretación del ser humano que somos y que llegaremos a ser.

3.1.2 Tradición oral: memoria de la canción y del relato infantil

Considero que la tradición oral, es, por así decirlo, una memoria en movimiento. Recorre los espacios de la cotidianidad y transcurre entre relatos acompañados de anécdotas, juegos y peripecias de antaño. Esto quiere decir, que cuando hablamos de tradición oral, estamos ante la transitividad de los saberes de generaciones distintas, cuya insistencia preserva la heredad guardada en el recuerdo, y, en ese transitar de las voces que la pronuncian, surte toda suerte de efectos, cambios y afirmaciones que la mantienen en la actualidad. A partir de lo anterior, podemos constatar, que la tradición oral es una memoria contraria a lo estático. A medida que se moviliza entre la gente y en medio de los aportes creativos y de las ausencias de algún contenido que en principio tenía, guarda en sí, lo esencial, lo común o lo importante. (Posada P. p, 84). Como es sabido, gran parte de la literatura y de la música tradicional, es oralidad, y tal como lo afirma Pilar Posada, “una parte importante del corpus de nuestra cultura, del universo de la tradición oral, la constituyen los versos, rimas, cantos y juegos de los niños”. (...). Sus nombres son diversos: folclor, lúdica y cantos tradicionales, juegos y rondas infantiles. En todo caso se trata de una cultura infantil tradicional, oral, gestual, rítmica, musical, motriz. (...). Encontramos nanas, adivinanzas, trabalenguas, ensalmos, conjuros, invocaciones, refranes, dichos, conteos, retahílas, coplas, canciones y una gran diversidad de juegos y rondas. Es frecuente que sean cantados, pero no siempre sucede así” (Posada P. p, 85). Por último, la gran riqueza de la tradición oral reúne los saberes de las comunidades afrodescendientes, de los pueblos originarios y parte de la herencia española. (Posada P. p, 90) A lo anterior, yo sumaría la presencia de las comunidades campesinas de las distintas regiones, cuyo aporte es innegable y muy valioso para la literatura y la música infantil.

3.1.3 La literatura y sus múltiples senderos

Si bien se ha hablado bastante acerca de las múltiples relaciones entre la canción y la literatura infantil, vale la pena recordar, también, que el vínculo del niño con sus entornos sociales tiene un gran valor en lo referente a la adquisición de los lenguajes en mención y que enriquecen, además, el pensamiento del niño, en función de sus actos creadores. Dicho lo anterior, se reafirma que el mundo de la literatura es muy rico y en muchos sentidos. Por ejemplo, la literatura se lee, se escucha, se dice, se escribe, se piensa, se imagina, transmite

sensaciones, etc. A lo anterior, yo añadiría que en la música encontramos procesos similares a los de la literatura, porque la música también ofrece la oportunidad de ser leída, escuchada, dicha, escrita, pensada, descrita, transmite sensaciones con sus sonoridades y textos, también fomenta la imaginación, propicia la actividad corporal, y, algo muy importante que no podemos pasar por alto, es que tanto la literatura, como la música, se pueden cantar y jugar. Todo lo anterior concuerda con lo mencionado por María Clemencia Vanegas Fonseca, cuando afirma que las “prácticas de oralidad, lectura y escritura” (permiten) a los niños ingresar a la diversidad textual y discursiva. Esto, con el fin de que aprendan a interpretar las intenciones, formas y contenidos del habla, y puedan usarlos en su comunicación con otros”. (Vanegas M. p, 42). De este modo, los procesos que fortalecen el lenguaje oral y escrito, al recurrir a las formas estéticas y dialógicas del lenguaje literario y musical, permiten el trabajo con la mayoría de los sentidos, por medio del abordaje de contenidos que ofrezcan la apreciación de muchos aspectos en conjunto, con la inserción de lenguajes literarios, audiovisuales, lúdicos, corporales, y, por supuesto, musicales, que redundan en lo que la autora viene a llamar “diversidad de lenguajes”, que repercuten, a su vez, en la diversidad de prácticas orales, escritas y lectoras, y, por lo cual, “es esencial poner a los niños en contacto con lenguajes que admitan diversas interpretaciones y que favorezcan la capacidad creadora” (Vanegas M. p, 44).

3.1.4 Entre la música, la literatura, el cuerpo y la lúdica

En este segmento me referiré a lo presentado por Carmenza Botero, sobre su perspectiva en cuanto a la relación, música, literatura y cuerpo, que para ella están fuertemente relacionados. Como punto generador menciona a la sonoridad de la palabra como algo común entre la música y la literatura. Las dos albergan al hecho poético en “la ronda, las canciones y los juegos de palabras”. Por otro lado, considera que el cuerpo juega un importante papel, ya que en él se reúnen las distintas experiencias que luego darán paso al trabajo instrumental. Es decir, que con el cuerpo tenemos la posibilidad de vivenciar la sonoridad del ritmo y de la voz como experiencia estética propia. Música, literatura y cuerpo comunican, y, por esta razón, deberían estar presentes en cada encuentro, porque en “la clase de música se hace una formación musical pero también literaria, corporal y social” (Botero C. pp, 54-55). La importancia de lo anterior tiene que ver con el hecho de que al integrar

estos aspectos, en la práctica musical, funcionan “como vehículos para la expresión. Para mí (dice la autora), es tan importante que un niño pueda reproducir un ritmo con una melodía dada, cómo que pueda experimentar e improvisar haciendo su propia creación” (Botero C. p, 61).

3.2 Creación.

3.2.1 Creación. Entre el diseño del discurso musical, la técnica y la imagería

Jorge Sossa brinda un panorama concreto y bastante importante, para entender los caminos que podrían transitarse para llegar a la construcción de un discurso estético, en el cual intervenga la música y el texto. Es decir, la existencia de la canción como un proceso integrador de lenguajes provenientes de dos disciplinas artísticas. Encontramos, entonces, que para su creación, se puede contar con un texto ya escrito para luego musicalizarlo, o que a partir del diseño musical, se adapte a ésta, una letra construida para tal fin. Otra posibilidad, puede ser una amalgama de estos dos ejercicios, y, de acuerdo con lo expuesto por el autor, también es necesario fijarse que “dentro de la canción, el texto literario es portador y portante de melodías con ritmos y armonías que se disponen formalmente en secciones, estrofas y estribillos”. La literatura y la música se escribe cada una con sus signos particulares, muchos de los cuales se comparten. (...). Y es allí donde la canción encuentra el punto de convergencia fundamental con la creación literaria” (Sossa J. p, 17). Además de lo anterior, se pueden contemplar más posibilidades que involucran de una u otra forma la creación de canciones. Por ejemplo, “musicalizar un poema, intervenir el texto literario por parte del autor y elaborar la música por parte del compositor de manera separada, musicalizar un cuento (...), armar el tejido texto-música de manera simultánea” (Sossa J. p, 21). Por otro lado, en lo que concierne a la creación de canciones, como forma o estructura más recurrente, Tita Maya dice que la sonata es de las formas encontradas con más frecuencia en las canciones infantiles. Ella nos recuerda, que la sonata “tiene dos melodías, la primera o principal se expone al principio y al final, y la segunda en medio. La fórmula sería ABA, que en la canción popular aparece como coro-estrofa-coro” (Maya T. p, 33). Además de lo técnico, puedo mencionar que para acercarse a una temática en especial que oriente el texto, es posible recurrir a aquello que sucede en la cotidianidad, bien sea porque fuimos testigos

de algún hecho a través de nuestros sentidos, porque nos sucedió a nosotros mismos, nos lo contaron, y, algo muy importante, es que no debemos obviar que lo hablado, narrado, recitado y cantado, pueden pertenecer a una misma canción. Un ejemplo de esto, puede ser la cantata de Santa María de Iquique del año 1970, con textos y música del chileno Luis Advis, interpretada por la agrupación Quilapayun y relatos de Héctor Duvauchelle. Pese a no pertenecer a formato de música infantil, da una clara muestra de lo implica un trabajo musical donde lo instrumental, vocal, folclórico, académico y narrado, es posible como producto musical.

Quisiera cerrar este aparte, con lo que considero de gran importancia con respecto al ritmo, a las palabras y la rima. Si el acento y el aspecto rítmico de las palabras son inherentes a éstas, deben ser objeto de análisis dentro de la creación literaria y musical. Otro punto importante que resalto, es la estructura de la rima como otra de las manifestaciones rítmicas de las palabras y que se trabaja bastante dentro de la creación de canciones. Si bien se menciona como parte fundamental de la literatura y, por ende, de los textos musicalizados, no se profundiza lo suficiente al respecto. En ese sentido, Mercedes Calvo se refiere a ésta como “copla (cuatro versos octosílabos con rima en los versos pares)” (Calvo M. p, 99). Es usual encontrar también, que el primero rime con el segundo, y el tercero con el cuarto. Un último ejemplo en relación con este tema tiene que ver con la décima. Ésta se compone de diez versos (de ahí su nombre), octosílabos, cuyas rimas se producen: entre el primero, el cuatro y el quinto; el segundo y el tercero; el sexto, séptimo y décimo; y, por último, entre el octavo y el noveno.

3.2.2 Gramática de la fantasía de Gianni Rodari. Una de las propuestas para que los niños puedan crear con la palabra

La creación literaria por parte de los niños es una práctica que aún hoy, genera controversia entre algunos, especialmente, cuando se ve desde la mirada adultocentrista. Sin embargo, propuestas como las de *Gianni Rodari*, con su *Gramática de la fantasía*, y, que, a propósito, en parte inspiró el título de mi proyecto, es tal vez, una de las más reconocidas y de las más consultadas, por la genialidad de su propuesta, ya que, a partir de una serie de ejercicios, en apariencia, sencillos, demuestra, que los menores pueden sorprendernos con su

creatividad literaria. Al referirse a su libro, Rodari dice que “se habla aquí de algunos modos de inventar historias para niños de ayudar a los niños a inventar por sí solos sus propias historias: pero quien sabe cuántos otros modos se podrán encontrar y describir. Aquí se trata sólo de la invención por medio de las palabras y se sugiere, pero sin profundizar, que las técnicas podrían trasladarse fácilmente a otros lenguajes, desde el momento en que una historia puede ser contada por un narrador individual o por un grupo, pero también puede convertirse en teatro o en libreto para una función de títeres, hacerse historieta o película, grabarse en un magnetófono y enviarse a los amigos; esas técnicas podrían entrar en toda clase de juegos infantiles, pero sobre ese punto se dice muy poco” (Rodari G. p, 13). De acuerdo con lo expuesto por el autor, sería, entonces, viable pensar en que su compendio de ejercicios, también tuviesen una gran utilidad en la creación de canciones, ya que son muy sencillos de asimilar y de poner en práctica.

Gianni Rodari también se refiere acerca de la imaginación y la fantasía, y, al hacerlo, deja claro que en otras épocas, no se trataba precisamente de lo mismo y que su historia está ligada a la filosofía del siglo XVIII. Se establece, entonces, una diferenciación entre ambas. Se identifica a la primera con “el hombre común” y la segunda, con el “poeta” o “el artista. (...). Tan claramente separados y jerarquizados, los dos términos servirán para sancionar solemnemente la diferencia racial”. (...). Éste es el Pilar de la sociedad. Y con él se ajusta perfectamente la teorización sobre una diferencia cualitativa entre el hombre común y el artista (burgués) (Rodari G. pp, 229-231).

Sin embargo, en la actualidad estas diferenciaciones están difuminadas y se utilizan indistintamente, y, en ese sentido, “la función creadora de la imaginación” o de la fantasía, corresponde a todos por igual, debido a que la imaginación, sucede gracias a que se toman segmentos de la realidad para su construcción. Dicho de otra manera, de acuerdo con la variedad de nuestras vivencias, imaginaremos. Es decir, que la resolución de ciertos problemas desde el juego o en la cotidianidad, son relevantes en ese sentido (Rodari G. p, 233). Finalmente, y al igual que muchos de los autores que aquí se presentan, da una gran importancia a la participación del maestro dentro de los ejercicios creativos, y, enfatiza que en el proceso, éste también aprende. Que su propuesta es sólo una forma entre muchas que pueden aportar a la creatividad, y, que, en últimas, son aportes que apuntan a desarrollar

ciertas destrezas en el niño y en el maestro. Que no debería existir “ninguna jerarquía de materias (porque). Hay, en el fondo, una materia única: la realidad, encarada desde todos los puntos de vista, comenzando por la realidad primera, la comunidad escolar, el estar juntos, el modo de estar y de trabajar juntos” (Rodari G. p, 239).

3.2.3 Poesía. Otro mundo posible desde la canción infantil

Para Mercedes Calvo, escritora de origen uruguayo, la relación existente entre la poesía y la niñez es natural, ya que ambos dependen de elementos en común: el juego, el asombro y la creatividad. Afirma que “el niño tiene una particular visión del mundo, una concepción de la realidad que podríamos llamar *poética*, un uso *lúdico* del lenguaje” (Calvo M. p,20). Por lo tanto, los lugares que el niño frecuenta, como todo aquello que escuche, observe, sienta, deguste, olfatee, juegue, dibuje o conjugue de sus experiencias sensoriales o sociales, es susceptible de convertirse en lenguaje; en relato poético, y, por ende, en creaciones alimentadas tanto de lo real, como de lo imaginario. A ese respecto ofrece una apreciación muy a su estilo; manifiesta su postura llena de poesía de esta manera: “Una tajada de sandía, una mesa desnuda, también son textos. No sólo los libros sino también las personas, los objetos, la naturaleza, los acontecimientos que suceden a nuestro alrededor, todos quieren decirnos algo”. (...). “Se van estableciendo vínculos entre los seres y las cosas, los objetos y las emociones” (Calvo M. pp, 27-30).

De esta forma expone que la poesía está presente en gran diversidad de escenarios; que está abierta y disponible en muchas áreas del conocimiento y de la experiencia humana. Por ejemplo, habla que dentro de ellas, se encuentra la literatura oral y escrita, el lenguaje cotidiano, la danza, la pintura, la ciencia, los ambientes virtuales, y, por supuesto, la música. Por lo tanto, para ella los juegos tradicionales, las rimas cantadas, los ritmos y los gestos son portadores de una “estética corporal” (Calvo M. p, 33). También manifiesta que la riqueza poética es fundamental en las nuevas construcciones de esta índole y que los niños a través de sus sentidos y experiencias se nutren de elementos tanto externos, como internos para el desarrollo de sus procesos creativos. Por lo tanto, la poesía da paso al carácter simbólico del lenguaje, dotando al ambiente de una perspectiva creativa del mundo, y, lo confirma al tomar las palabras que halló en un par de cartillas de unas editoriales de su país y que rezan lo siguiente: “cuando el niño haya comprendido esta lección mirará a un arroyo como a un

amigo y sentirá ternura por él. Y es así como se hace educación moral y educación estética”. (Abadie. Zarrilli. Calvo M. pp, 84-85). En definitiva, los sentidos se nutren de los espacios. Despliegan percepciones de la realidad con el aporte del medio y gestan imaginarios de vida. Se enriquecen de las experiencias que dan paso al constructo poético a través de pautas que motivan la creatividad. Es decir, que la lectura del mundo, su diversidad de escrituras, y, por supuesto, su reescritura como parte de la primera, desencadenan en el individuo su voz interior. Entendida, ésta, como el resultado de todas aquellas vivencias que guarda el niño en su memoria. (Calvo M. pp, 146-150).

3.2.4 Escritura colectiva como acto creativo desde la perspectiva de Mercedes Calvo

La incidencia de los involucrados en el acto creativo de la escritura es innegable. Tanto la labor entre pares, como la participación del educador, transforman el sentido de la palabra oral y escrita. Por lo tanto, la importancia de la interacción con otras personas durante el proceso creativo se debe a lo “imprescindible (que es), desarrollar el arte del diálogo” (Calvo M. p, 47). Asimismo, socializar a través de la creación, ayuda a identificar otras formas de relacionarse y de comunicarse. Lo anterior es de suma importancia, porque el compromiso de compartir la palabra, es en sí, un acto valeroso. Obedece a que la conciencia de los sujetos, empiece a participar por medio de la palabra y de acuerdo con Mercedes Calvo, “es preciso llegar a despertar la idea de que todos tenemos derecho a tomar la palabra y la pluma, que nuestra voz también es necesaria y lo que tenemos que decir, valioso” (Calvo M. p, 50). “Si bien la escritura es individual, cuando ese texto es puesto en común en el grupo, ya es otro, y esa reelaboración se realiza desde la discusión grupal al plantearse universos simbólicos comunes”. (...). “Es una escritura colectiva: el autor es uno y somos todos, y el texto no sería igual si se escribiera en la casa y no fuese puesto en consideración del grupo”. (Calvo M. pp, 151-152).

3.3 Fantasía

3.3.1 *Fantasía y realidad según Vigotsky*

De acuerdo con Lev Vigotsky, la realidad y la fantasía tienen un fuerte vínculo y juntas colaboran para que la creatividad salga a flote. El autor describe cuatro etapas, las cuales dan una mayor comprensión de las diferentes relaciones que suceden entre ellas. La primera relación entre fantasía y realidad, se basa en la premisa de que la realidad es el sustento del hecho fantástico. La segunda relación parte de sucesos reales, pero, que no son propios del sujeto, sino que se adquirieron de experiencias de otros. La tercera tiene un vínculo con la emotividad y tiene dos vertientes: por un lado, una emoción puede buscar una representación en algo que manifieste como se siente. Es decir, que “los sentimientos influyen en la imaginación”. En el segundo caso, sucede a la inversa. La cuarta situación, en que se da esta relación, parte de algún tipo de necesidad, que posibilita la creación, para suplir cierta carencia, por así decirlo. (Vigotsky L. pp, 5-7).

Además, Vigotsky agrega que “es precisamente la actividad creadora del hombre la que hace de él un ser proyectado hacia el futuro, un ser que contribuye a crear y que modifica el presente. A esa actividad creadora del cerebro humano, basada en la combinación, la psicología la llama imaginación o fantasía. (...). La imaginación, como base de toda actividad creadora, se manifiesta por igual en todos los aspectos de la vida cultural haciendo posible la creación artística, científica y técnica. En ese sentido, absolutamente todo lo que nos rodea ha sido creado por la mano del hombre, todo El Mundo de la cultura, a diferencia del mundo de la naturaleza, es producto de la imaginación y de la creación humana, basado en la imaginación” (Vigotsky L. p, 3).

3.3.2 *Fantasía. En búsqueda del concepto en el cuento, el mito, la fábula y de sus posibles convergencias o divergencias con la canción infantil*

A partir de la lectura del libro *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, pretendo resaltar el hallazgo de algunos de los elementos que expone el autor, con respecto a las

particularidades que se encuentran en el cuento de hadas, el mito y la fábula, y que, considero, también podrían estar presentes en los textos de las canciones infantiles. El propósito de dicha comparación se debe al estrecho vínculo que encuentro posible de identificar entre los géneros literarios en mención y los textos de las canciones, donde usualmente se nombran, por ejemplo, animales y hechos fantásticos. Considero pertinente, además, comprender la forma en que los personajes intervienen en los distintos relatos, sus perfiles y los desenlaces que puedan suceder en las historias. Para ello, primero, mencionaré los aspectos principales de cada género literario. Segundo, describiré si hubo correspondencia del texto musicalizado, con elementos del cuento de hadas, el mito o la fábula. Y, tercero, comentaré si surgieron aportes diferentes e importantes, que valga la pena tener en cuenta.

Según Bruno Bettelheim, psicoanalista de origen austriaco y autor del libro mencionado, existen algunas similitudes, como también ciertos rasgos diferenciadores entre el cuento de hadas, el mito y la fábula. En primer lugar, resalta que el cuento presenta en su relato, un óptimo desenlace que favorece al héroe, luego de que éste haya superado una serie de pruebas, producto de su voluntad; de su empeño en avanzar en búsqueda de lo anhelado. En concreto, este elemento tiene como finalidad, recalcar la persistencia del protagonista, pese a las dificultades que lleguen a presentarsele. En segundo lugar, se encuentran “las exageraciones fantásticas”, las cuales el autor define como “verdades psicológicas”, cuya intención, viene a ser la de plantear en el imaginario del niño, problemáticas reales y humanas, pero que suceden en un mundo paralelo e imaginario. Sin embargo, advierte que: “el mensaje es efectivo, siempre y cuando sea transmitido, no como moraleja o exigencia, sino de un modo casual, que muestre que la vida es así”.

Esto último, expresa de alguna forma, el simbolismo de la transición que debe pasar el niño a través de las vivencias del protagonista de la historia, a modo de rito de iniciación, el cual requiere que se muestre la adquisición de ciertas destrezas, que dan paso de un estadio, a otro superior. (Bettelheim B. pp, 39-43). Por otro lado, recalca también, la marcada diferencia entre los héroes del cuento y del mito. En el caso del primero, se trata de alguien cuya condición humana se ve reflejada en su protagonista. Es decir, que se trata de alguien que enfrenta frustraciones y logros: cansancio, escasez, esperanza, amor, remembranzas, etc.

Habitualmente, se trata del miembro más pequeño del núcleo familiar; de alguien de *carne y hueso* que teme fallecer antes de ver conquistados sus sueños. Éste puede recibir algún don mágico como ayuda ante un obstáculo. Sin embargo, una vez haya logrado vencer la dificultad, el don le es retirado. En el caso del segundo, si bien comparte las pasiones humanas con el del cuento, generalmente, es inmune a la muerte y no puede huir a las consecuencias de sus faltas, las cuales le atormentarán por siempre. Posee además, otras facultades sobrehumanas con las cuales sobresaldrá en determinados momentos: desbordada fuerza física, percepciones extrasensoriales, extrema sensibilidad emotiva, etc. Con sus destrezas *a flor de piel*, puede interferir en la vida de los humanos, ayudarlos, oponerse en sus caminos, socializar con ellos, pero, no le será posible despojarse de su estatus diferenciador, así logre pasar desapercibido en algunos momentos. Además de lo anterior, Bettelheim, también afirma que “el mito es pesimista, mientras que el cuento de hadas es optimista a pesar de lo terriblemente graves que puedan ser algunos de los sucesos de la historia” (Bettelheim B. pp, 46-47).

En cuanto a la fábula, considera que su principal característica, es la de ser un relato cuyo elemento “admonitorio” está presente. Ésta, advierte al lector o al oyente, tanto de las acciones que no debería obviar, como de aquellas de las que es mejor abstenerse. De ahí, que el concepto de moraleja este tan relacionado con la fábula. Contrario de lo que a veces se piensa, la presencia de animales con perfiles psicológicos como los del humano en las fábulas no es una constante. En ellas, también podemos encontrar objetos animados, personas de distintas edades o varios de ellos interactuando en una misma historia. Por lo tanto, “la fábula, que al provocarnos ansiedad nos previene para que no actuemos del modo que, según aquélla, sería perjudicial para nosotros”, cuestiona el accionar del personaje principal y lo pone al tanto de tal o cual decisión tomar (Bettelheim B. p, 48).

Otro punto importante, es que los personajes protagónicos de estos relatos fantásticos encarnan, de cierto modo, alguna condición humana que debe ser abandonada, superada o fortalecida. Son el símbolo de aquello que alberga el héroe en su ser interno. En palabras del autor, esto querrá decir que, las “crisis psicosociales del crecimiento están imaginativamente adornadas y simbólicamente representadas en los cuentos de hadas por los encuentros con

brujas, animales feroces, hadas o personajes de inteligencia y astucia sobre humanas” (Bettelheim B. p, 49). A partir de lo anterior, un elemento en común reconocido entre estos tres géneros es el animismo. El autor, refiriéndose a lo afirmado por Piaget, habla de cómo esta condición del pensamiento acompaña al menor “hasta la pubertad”. Esta característica le ofrece al niño en su imaginario, la capacidad de dotar de una sensibilidad similar a la de las personas, a objetos de la naturaleza. A esto, yo agregaría, que aquellos objetos de su alrededor como juguetes de toda índole, representaciones diversas de animales o material simbólico diseñado para las distintas edades, son también susceptibles de ser animados por los niños. A esto se añade que, “para el niño no hay ninguna división clara que separe los objetos de las cosas vivas; y cualquier cosa que tenga vida la tiene igual que nosotros. Cree sinceramente que los animales entienden igual que él, aunque no lo demuestren abiertamente. Puesto que los animales vagan libre y tranquilamente por el mundo, es natural que en los cuentos de hadas estos mismos animales guíen al héroe en sus pesquisas que lo conducen a lugares lejanos. (Piaget J. Bettelheim B. p, 58).

Por ejemplo, muchos de los acontecimientos científicos que el niño percibe, tendrán para él, una conclusión favorable en un hecho fantástico. “Por esta razón (el niño), encuentra una explicación mucho más satisfactoria en un mito que cuenta que la tierra está sostenida por una tortuga, o que un gigante la aguanta”. (Bettelheim B. pp, 60-61). Aquí se observa que lo real y concreto juegan un papel determinante y se interrelacionan con el mundo de lo imaginario. Al fin de cuentas, la realidad es uno de los bastiones sobre los que se sostiene la fantasía. Al juntarse en la mente las experiencias con distintos lugares, personas, lenguajes, etc., se crean narrativas que mezclan lo real con lo imaginario, y que posibilitan que surja la fantasía. Es decir, que de lo real e imaginario que habita en la mente de cada persona, se crean los hechos fantásticos, porque: “el inconsciente es la fuente del arte, el manantial del que este surge.” (...). (Por lo tanto), la sabiduría es la consecuencia de la profundidad interna, de las experiencias significativas que han enriquecido la propia vida: es un reflejo de una personalidad rica y bien integrada (Bettelheim B. pp, 133-134). Pero ¿Qué es en últimas la fantasía? Precisamente, el énfasis de Bettelheim sobre el tema, es que cuando se habla de ésta, se está haciendo alusión a la imaginación de cada quien (Bettelheim B. p, 152).

Ahora bien, sobre qué tipo elementos de los nombrados se encuentran también en los textos de las canciones infantiles, puedo decir lo siguiente: en primer lugar, la participación de personajes y objetos animados también es evidente en los textos de las canciones, sin que esto signifique un ejercicio intertextual o de adaptación de los textos literarios, que, por supuesto, son un recurso valioso y muy utilizado. En segundo lugar, una de las formas como puede rastrearse el vínculo de la canción infantil con el cuento, el mito o la fábula, es identificar, por un lado, el perfil del personaje principal, y, por otro, fijarse en el final de la historia. Estos elementos toman gran importancia en el relato, ya que los personajes cuentan con unas particularidades que los identifica con un género en especial; giran, por así decirlo, alrededor de la intencionalidad del texto.

A partir de lo anterior, intentaré relacionar lo expuesto por el autor, a la luz de lo que presentan algunas canciones infantiles en sus temáticas. Si el personaje es inmortal y sufre un terrible castigo por desobedecer algún mandato, por ejemplo, tendrá una filiación más cercana con el mito; si por el contrario, el personaje además de sufrir el cuestionamiento de sus acciones, termina por cometer el error en cuestión y corre el riesgo de fallecer, pese a ser advertido, se tratará, entonces, de una fábula; por último, si el héroe o heroína de la historia, es advertido de los peligros que enfrenta, recibe ciertas ayudas mágicas momentáneas, vuelve a su estado natural, triunfa y su vida es pasajera a pese a la promesa de: *y vivió feliz por siempre*, se comprende que estamos ante una felicidad que lo acompañará hasta la muerte y no precisamente, porque se trate de un inmortal.

En tercer lugar, el animismo y la metamorfosis también son muy utilizados. Por ejemplo, transformar el entorno, transformar a otros o transformarse a sí mismo. En ese sentido, la realidad es un soporte indispensable para construir el mundo fantástico y su correlación ofrece otras perspectivas vida, acerca de los problemas comunes que enfrenta el ser humano, tal como lo afirma el autor con lo siguiente: “Para aquellos que se sienten implicados en lo que el cuento de hadas nos transmite, (considero que aquí es pertinente incluir también al mito y a la fábula) este puede parecer un estanque tranquilo y profundo que a simple vista refleja tan solo nuestra propia imagen, pero detrás de ella podemos descubrir las tensiones internas de nuestro espíritu, es decir, sus aspectos más ocultos y el modo en que logramos la paz con nosotros mismos y con el mundo externo, que es la recompensa que recibimos por todas nuestras luchas y esfuerzos” (Bettelheim B. p, 364).

3.4 Territorio

3.4.1 Territorio. Entre algunos de sus aspectos físicos y simbólicos

Enmarcar al territorio en un solo término es tan complejo como su misma estructura, sobre todo porque el tejido de este organismo, muta en medio de cada acontecer que suscita. Por eso mismo, sus fibras físicas y simbólicas no son tan fáciles de rastrear, cuando se intenta saber dónde pueden ubicarse los hilos más sólidos o los más frágiles. Sin embargo, visibilizar algunas de las estructuras que lo conforman, puede contribuir a dotarlo de un sinnúmero de sentidos, que, en determinados momentos y a fuerza de la costumbre, tendemos a ignorar haciendo de él, simplemente un espacio o un mero escenario de conflictos, y, obviar así, otros aspectos de gran importancia. Por lo tanto, considero que el aporte que al respecto hace *John Jairo Rincón García* en su artículo de la revista del centro cultural *Aquelarre*, permite reconocer la existencia de diversas perspectivas, a partir de la visión que ofrecen varias disciplinas, sobre el territorio como manifestación naturalista, política, económica y cultural, respectivamente.

3.4.2 Perspectiva naturalista

En primer lugar, la perspectiva naturalista, comprende, por un lado, una postura antropocéntrica, porque se basa en “el comportamiento y la acción humana sobre el territorio” y del otro, “el instinto animal”. Ambas perspectivas, suponen “las relaciones entre sociedad y naturaleza” (Rincón J. p, 121). No obstante, esta postura omite de cierto modo, las visiones, que, por ejemplo, conservan los pueblos originarios, desde las cuales, las personas pertenecen a la naturaleza y no al contrario.

3.4.3 Perspectiva política

En segundo lugar, expone el territorio como escenario político, desde donde se imponen vínculos, que, básicamente, están dados por los mecanismos o “en virtud de las relaciones de poder establecidas por la sociedad respecto del espacio, los recursos y la población” (Rincón J. p, 121). Esto quiere decir, que los grupos sociales inmersos en el territorio, ejercen control de acuerdo a los intereses que planean desarrollar en ciertos lugares y a través de determinadas actividades. Las diferenciaciones entre unos y otros, como las

expresiones para dominar el ideario del espacio, reflejan el tipo de poder que prevalece y que repercute en las delimitaciones socioculturales.

3.4.4 Perspectiva económica

En tercer lugar, se encuentra la perspectiva económica. Aquí se denota el interés por percibir al territorio, “como una fuente de recursos” y que parte de la “relación entre sociedad y naturaleza, pero a la vez entre espacio e identidad social; extendiéndose con esto último hacia la perspectiva cultural que permite articular la dimensión materialista de la economía y de la política con la simbólica-idealista de la cultura” (Rincón J. p, 122). Por lo tanto, desde esta perspectiva, se entiende que por medio de la visión del territorio como una fuente de ingresos o de recursos, se entretajan muchas más concepciones de territorio, debido al flujo de relaciones que se entablan con las prácticas mediadas por lo económico.

3.4.5 Perspectiva cultural

En cuarto lugar, se encuentra la perspectiva de territorio desde lo cultural. Los procesos sociales tienen en este tipo de visión, un mayor peso simbólico, porque lo subjetivo y lo intersubjetivo enmarcan al territorio como “producto de la *apropiación y semantización* del espacio, siendo dotado de significado y sentido; expresándose este proceso a través de símbolos con significado contextual y socio-histórico específico, siendo agenciado este proceso por un grupo social en un espacio delimitado. El territorio es entonces, el *espacio vivido y significado*” (Rincón J. p, 123). En síntesis, esto se traduce, en las valoraciones simbólicas desde el arraigo con el que se comprende el territorio. Por lo tanto, las creencias, las expresiones, las costumbres, se identifican con un determinado lugar.

3.4.6 Territorialidad

Por último, un elemento adicional que ofrece el autor, es la territorialidad. Ésta viene a tener correspondencia con la pertenencia individual o colectiva que se implanta a un lugar. Encierra en sí, muchas de las perspectivas anteriormente mencionadas. Su carácter subjetivo e intersubjetivo es muy fuerte, puesto que es el resultado de la hibridación con el territorio. Es decir que “la territorialidad se encuentra por tanto vinculada más al plano simbólico-cultural, o en otras palabras, a la dimensión idealista del territorio” (Rincón J. p, 125).

3.4.7 Territorio íntimo. Un aporte más de Mercedes Calvo

Otra dimensión de la que poco se menciona, es la del territorio íntimo. De acuerdo con Mercedes Calvo, la escritura, además de estar vinculada con la comunicación, se relaciona también con el pensamiento, “al tomar distancia del contenido y construir nuevo conocimiento”. Esto quiere decir, que los procesos internos van más allá del simple acto de escribir y que en un ejercicio creativo, es importante prestar atención a lo que surge durante este proceso, para edificar una “identidad social y cultural”. Para esto, la memoria de las “vivencias e imágenes”, se plasma en la escritura. Así, el hombre es “dueño de un territorio íntimo, adquiere un mayor conocimiento del mundo y se pasa a otra forma de vínculo social que no es la mera integración de una sociedad” Pero no sólo la escritura interviene, sino también la lectura. El territorio íntimo se alimenta de lo subjetivo e intersubjetivo, al crearse directamente una relación con la producción de pensamiento y con las vivencias adquiridas a través del territorio cuerpo, porque “se accede entonces a la palabra del otro-ya sea leyendo recurriendo a diversos bienes culturales-con un propósito que supera el entretenimiento o la evasión: se lee para construirse a sí mismo, para reconocerse como persona, para elaborar su mundo interior y su subjetividad” (Calvo M. pp, 113-114).

3.4.8 De los territorios perdidos de la ronda a los espacios frecuentes

Irene Vasco habla de los “territorios perdidos”, refiriéndose a la ausencia del diálogo que en muchos escenarios sucedía gracias al “juego colectivo”, que se establecía desde “la canción infantil, de la poesía y del juego” (Vasco I. p, 64). Estos juegos o puntos de encuentro que se divisaban en las calles, lugares comunes de la escuela, de la casa, entre otros, han cedido muchos territorios, ante el paso avasallante e inamovible que relegan su pronto y tranquilo retorno. Según la autora, “una manera de recuperar las palabras refundidas es sacando de las estanterías de las bibliotecas esta memoria colectiva, es decir los antiguos cancioneros” (Vasco I. p,65). La ronda y sus cómplices amigos (el juego y la palabra), esperan ser desempolvados, abiertos, leídos, cantados, jugados y de esta manera, suprimir el agobiante silencio que necesita sesar en aquellos sitios. Que “el poder de la música como forma de comunicación efectiva y emotiva”, más la suma de repertorios que contengan a “la poesía y juegos de palabras”, reemplacen por ciertos instantes, la persistencia de los temas

hostiles y denigrantes, que atentan indiscriminadamente, en contra de la ternura y del juego; en contra “de otras maneras de contar el mundo” (Vasco I. pp, 67-69). La pertinencia de este aparte, se debe en gran medida, porque, si en mi proyecto hablo de ronda y de creación, y nada de esto es posible, si no se recurre a los repertorios ya existentes, con el fin de compartirlos, interpretarlos, recrearlos o tomarlos como referentes. En pocas palabras, ponerlos en contexto y avivarlos.

3.5 Pensamiento crítico. Entre el mundo físico y el de las ideas

3.5.1 Diálogo. Una interacción que involucra al sujeto y a sus los entornos sociales y físicos

El diálogo se establece como fundamento de la relación del ser humano consigo mismo, y, de éste, con sus entornos sociales y físicos. Todo lo anterior, afecta considerablemente las formas de pensamiento propias y comunes, respecto de cómo *ser* y cómo *estar* en determinado tiempo y lugar. Por lo tanto, estar “*en* el mundo (y) *con* el mundo”, implica relaciones con la realidad; llevar a cabo “actos de creación, recreación y decisión” (Freire P. pp,31-35.). Tanto el cúmulo de las experiencias que el sujeto alcanza gracias a su participación por medio de lo sensible, como el establecimiento de una toma de conciencia progresiva del accionar interno y externo, redundan en la configuración de éste; en sus formas dialógicas y en sus estrategias para implementar sucesos que produzcan efectos cambiantes. De esta manera, el diálogo se constituye en el pilar fundamental del encuentro del ser con sus contextos más frecuentes. A partir de lo anterior, se concluye que: todo aquello que el sujeto considere importante, inapropiado, indiferente, placentero, adverso, viable, imposible, maravilloso, fantástico, real, prejuicioso, indignante, etc., repercute en la multiplicidad de comprensiones de lo que representa el mundo para él, como también, en el rol comunicativo o en las formas de expresión en las que se verá involucrado en ciertos momentos. Es decir, que tanto las reflexiones como el accionar *en* y *con* los contextos, son determinantes sobre el tipo de diálogo que se presentará. De esta manera, el diálogo influye en la forma como se relacionarán las personas con sus entornos, cuyos encuentros o interacciones pueden producir: tensiones o distensiones; interacciones que favorecen o coartan las voluntades individuales o colectivas; en los recursos creadores que posibilitan las alternativas liberadoras o represivas; o en los sucesos recreadores de escenarios de

conciliación o conflicto de alguna fracción de la realidad. Por lo tanto, el “diálogo” problematiza e incita a la pregunta. Este implica una conexión entre lo subjetivo y lo objetivo en un constante devenir (Freire P. pp, 40-49.). De la suma de estas vivencias resultantes, suceden los actos o procesos creativos, recreativos y decisivos a los que se refiere Paulo freire. Sin embargo, el elemento central de su propuesta es, quizá, la horizontalidad del diálogo entre los seres humanos y su importancia radica en el derecho que todos tienen a decir su palabra y en el valor que ésta tiene. El diálogo horizontal propende, además, por entablar vínculos entre las personas bajo unos marcos de respeto y dignidad. Aboga por enaltecer el pensamiento crítico y alcanzar la comunión de los implicados y la transformación de los saberes. Se traduce en acciones opuestas a las estructuras de poder que operan con frecuencia a través de lógicas autoritarias o verticales, que inhiben la capacidad creadora (Freire P. pp,101-102).

3.5.2 Praxis. Reflexión y acción como fuente de creación

El sujeto, luego de reflexionar junto a otros sobre sus capacidades transformadoras y acerca de su presencia en el mundo, logra una mayor percepción o consciencia de las problemáticas comunes, y, de este modo, plantea las acciones más pertinentes para resolverlas a través de un constante ejercicio crítico, en búsqueda del bienestar colectivo. Esto quiere decir que “de la relación entre el mundo físico y el mundo de las ideas, sucede la praxis, que es “reflexión y acción de los hombres sobre el mundo para transformarlo” (Freire P. p, 51). Lo que se espera con la praxis o integración entre la reflexión y la acción, es que exista cierta coherencia, entre una y otra, ya que de lo contrario las fluctuaciones serían evidentes y repercutirían en las relaciones que pretendían entablarse. Por lo tanto, si la praxis está desprovista de un propósito claro entre ambos aspectos, se desvanece la comunicación por esta causa.

De ahí que una cultura basada en la escucha, el cuestionamiento y en la negociación, funde las bases principales de su razón de ser. En ese sentido, la praxis, “es la fuente de conocimiento y creación. Y es como seres transformadores y creadores que los hombres, en sus relaciones permanentes con la realidad, producen no solamente los bienes materiales, las cosas sensibles, los objetos, sino también las instituciones sociales, sus ideas, sus concepciones”, entonces, la praxis, se plantea como el diálogo resultante, entre la reflexión

y la acción (Freire P. p,124). En resumen podría afirmar, que, la praxis funciona como un filtro con el que se depuran ciertas posibilidades discutidas tanto individual, como colectivamente, en busca de las capacidades creativas propias y comunes, a través del “quehacer (que), es teoría y práctica. Es reflexión y acción” (Freire P. p, 161).

3.5.3 Pronunciar mundos. Existencia, confianza y palabra para lograrlo

Iniciaré comentando en este aparte, que la palabra es de vital importancia cuando de pronunciar el mundo se trata, y, en esa necesidad de lograr nombrarlo, es innegable la incidencia del ser humano. Por lo tanto, sin la existencia de las personas sería imposible el acto de pronunciar, y tal como lo afirma el mismo Freire, “existir humanamente, es pronunciar el mundo, es transformarlo. (Freire P. p,106). Esto quiere decir, que pronunciar el mundo es problematizarlo con el ejercicio de la palabra, por medio de la decisión de manifestar sus realidades y ensoñaciones. De esta manera, se replantean las situaciones más acuciantes, las causas desencadenantes y sus posibles resoluciones. Aquí la palabra se establece como el punto de encuentro que da paso al “diálogo” que “es un acto creador”. Se consolida como viabilidad para reconocerse en medio del entramado de concepciones que albergan las personas acerca del propio mundo (Freire P. p, 108).

Pero el diálogo además de que implica la presencia de la palabra entre las personas, requiere también de otro aspecto que trasciende en las relaciones interpersonales a la hora de pronunciar el mundo: la confianza. Ésta se alcanza a medida que se enaltece el esfuerzo, la participación y al sujeto en sí. Cada aporte, sugerencia, objeción u acto es una forma de pronunciar el mundo. Sin embargo, la confianza implica la solidaridad, el apoyo, la atención, la valoración y la gratitud de los demás, por el hecho de que los otros compartan su visión de mundo; su pronunciamiento (Freire P. p, 111).

4 Marco metodológico

4.1 Tipo de investigación

Para el desarrollo de la presente propuesta, contemplo dentro del ejercicio investigativo, el modelo cualitativo. De acuerdo con Hugo Cerda, la investigación cualitativa, pertenece a un “grupo de *investigaciones no tradicionales*. (...). Un diseño o investigación de tipo cualitativo, se caracteriza” por: basarse en lo inductivo; “utiliza los criterios de credibilidad, transferibilidad y confirmabilidad como formas de hacer creíbles o confiable en los resultados de un estudio; utiliza múltiples fuentes, métodos e investigadores para estudiar un solo problema o tema, los cuales convergen en torno a un punto central de estudio (...); utiliza preferentemente la observación y la entrevista abierta y no estandarizada como técnicas en la recolección de datos; centra el análisis en la descripción de los fenómenos y cosas observadas” (Cerda H. pp, 47-48).

4.2 Método de investigación. La investigación temática significativa o del tema generador.

Considero que la investigación temática o del tema generador que sugiere Paulo Freire, es pertinente, si se tiene en cuenta el contexto y la población. Esta comprende cuatro etapas, organizadas de la siguiente manera:

Primera etapa

En esta etapa se expone al grupo los detalles que motivan la investigación, a partir de un diálogo que establezca lazos de “confianza mutua”, que conlleven a la comprensión de que este trabajo conjunto, es “un quehacer educativo (...), una acción cultural”. (pp-138-139).

Segunda etapa

Tiene que ver con la identificación de las contradicciones que el investigador encontró, las cuales, serán el insumo para crear o desarrollar las codificaciones. Sin embargo, se requiere que las situaciones o contradicciones, sean familiares para el grupo y que faciliten el diálogo (Freire P. pp, 143-144).

Tercera etapa

En esta fase, se diseñan las codificaciones y se enmarcan a partir de los ejes temáticos que definen trabajar, y los investigadores “vuelven al área para empezar los diálogos descodificadores, en los *círculos de investigación temática*”. (Freire P. pp, 148-149). En cuanto a la forma como se puede elaborar la codificación, ésta “puede ser simple o compuesta. En el primer caso, pueden usarse el canal visual, pictórico o gráfico, el táctil o el canal auditivo. En el segundo, multiplicidad de canales”. Es decir, que la codificación comprende recursos audiovisuales, periodísticos, artísticos o un compendio de varios de ellos (Freire P. pp, 154-155).

Cuarta etapa

Para esta última etapa, los investigadores “dan comienzo al estudio sistemático e interdisciplinario de sus hallazgos”. Allí se discuten, entre otras cosas, los cambios que favorecerían algún tipo de conducta o actitud, las fortalezas en inquietudes que quedan sin resolverse, etc., para luego socializar los resultado de las investigaciones (Freire P. p, 152).

Por último, las siguientes etapas se enmarcan a partir de un tema generador, que, a su vez, propicia la palabra generadora que se ubica en una *unidad epocal*, entendida esta, como una “temática universal, continental o de un mundo específico de semejanzas históricas” (Freire P. p, 128). Como cierre, Paulo Freire añade que “lo importante (...), es que (...), se sientan sujetos de su pensar, discutiendo su pensar, su propia visión del mundo, manifestada, implícita o explícitamente, en sus sugerencias y en las de sus compañeros (Freire P. p, 158).

5 Desarrollo de la propuesta

5.1 Canción de la siembra

El proceso para llegar a la creación de esta canción, reunió elementos de la propuesta problematizadora de Paulo Freire y de la Gramática de la fantasía de Gianni Rodari. En primer lugar y tal como lo sugiere Freire, visité a la lideresa que para efectos de la investigación llamaré *Mariposa*, mientras que a su huerta la denominaré *Hierbabuena*. Durante el encuentro, *Mariposa* relató cómo el espacio que ahora ocupa su huerta, pasó de urbanización, a lote desolado, luego a botadero de escombros y basuras, hasta convertirse en la huerta *Hierbabuena*.

La urbanización fue demolida por el alto riesgo que representaba, al estar ubicada en cercanías de la *Quebrada Limas*, y porque su suelo era además, muy inestable. Con el tiempo, lo único que permanecía allí, eran los cimientos de las antiguas casas que para entonces, ya eran un recuerdo. Muchas personas de la comunidad, llenaron este espacio de todo tipo de escombros y de basuras, pero, el trabajo arduo de *Mariposa* y su familia, logró convertir este lugar, en huerta. Como es de suponerse, esto implicó meses enteros de esfuerzo e inversión en tierra, plantas, cercas y demás. Con el permiso de *Mariposa*, grabé algunos lugares de *Hierbabuena*, para luego editar un video y juntarlo con el relato de la lideresa, que posteriormente, mostraría al grupo *Colibrí*. De esta manera, se codificaba la primera palabra generadora o piedra en el estanque: *huerta*. Se trató de una codificación que Paulo Freire viene a llamar, codificación compuesta, porque reúne, imágenes, música, voces, entre otras.

En segundo lugar, tras reunirme con los *colibríes* y a modo de preámbulo, inicié la jornada con la canción pregrabada Alfonsina *en el mar*. Después de escucharla en grupo, pregunté a los participantes: ¿Qué le había sucedido a *Alfonsina*? Las respuestas fueron variadas: se durmió, se perdió, se murió, se suicidó. Luego de esta última respuesta, les pregunte: ¿Quién o quiénes habían compuesto la canción? Se debatió mucho al respecto, para

luego, contarles, que la música era de Ariel Ramírez, el texto de Félix Luna, pero, que contenía fragmentos de un poema de la misma Alfonsina, y que la versión más reconocida, era de Mercedes Sosa. Por último, les pregunté, ¿En qué términos se refería el autor, tanto al suceso trágico, como a la protagonista? Las respuestas fueron alentadoras, ya que, de por sí, era evidente, que los términos eran respetuosos, tiernos y fantásticos. De esta manera, quería que los *Colibríes* comprendieran, que desde el hecho, poético y fantástico, se podía abordar sucesos tristes como el de Alfonsina, sin denigrar su dignidad, y que el trabajo en equipo, es posible.

Tercero, leí una breve crónica sobre la vida de Alfonsina, con el objetivo de que contrastaran las dos formas de relato presentados, para luego, proyectar el video editado sobre *Mariposa* y su huerta *Hierbabuena*. Después ver el video, discutíamos al respecto, para luego, recurrir a lo que denominé: *semillero de palabras*. Este consiste, en un cuaderno, carpeta, block, etc., en el que cada integrante, después de apreciar el video en mención, guardaba las palabras que consideraban, más importantes, llamativas, incomprensibles, desagradables, etc. Realizado el ejercicio anterior, cada integrante, tomaba de su semillero, la palabra que quisiera socializar al grupo y, contaba por qué la escogió. Así las cosas, encontramos hasta aquí, los siguientes elementos: el *territorio* como tema generador; la *huerta* como palabra generadora según Freire o *pedra* en el estanque según Rodari; y el *semillero de palabras* como artefacto que almacena aquello que luego querrá compartir cada uno. Desde aquí, identificaré a cada integrante de la agrupación, con colibríes de distintos colores y con su correspondiente palabra. **Colibrí rojo:** *Resistencia*. **Colibrí rosa:** *Siembra*. **Colibrí azul:** *Persistencia*. **Colibrí Verde:** *Esperanza*. **Colibrí Plateado:** *Raíces*.

Cuarto paso. Al azar, propuse parejas que debían juntarse y construir una frase formada con las palabras elegidas por cada uno. La frase, además, debía ser corta, discutida y negociada, afirmando que estos elementos son fundamentales dentro de la creación. Este ejercicio, se basó en el *binomio fantástico* de Rodari y el resultado fue el siguiente: **Colibríes rojo y rosa:** *resistencia desde la siembra comunitaria*. **Colibríes azul y verde:** *persistiendo lo lograremos hay esperanza*. (Algo particular que sucedió en esta sección, fue que en medio de la creación, sugerí que buscaran la forma de complementarse o de responder a la frase de la primera dupla. Para ello, la palabra *persistencia*, pasó a ser, *persistiendo*). Como quedaba

una palabra sin resolver (*raíces*), aquí también intervino, y pensé que los cinco colibríes, podrían reunirse para su construcción y el resultado fue el siguiente: **Todos los colibríes, frase tres:** *las raíces forman un puente a nuestro destino*. Adicionalmente, propuse la creación de una cuarta frase que respondiera a la tercera: *entre huellas y una sonrisa estará el camino*.

Para este momento se suscitó un cambio más: *huellas* por *pasos*. Lo discutimos, analizamos ambas, basándonos en la fuerza simbólica de cada palabra y se decidió que huella era de alguna forma, más espiritual. Reunidas, quedaron así: *resistencia desde la siembra comunitaria, persistiendo lo lograremos hay esperanza, las raíces forman un puente a nuestro destino, entre huellas y una sonrisa estará el camino*.

Aquí es muy valioso analizar varios elementos que se presentan en la creación. Por ejemplo, la rima. En ese sentido, no hubo nada impuesto; simplemente, sucedió. Al contar las sílabas de cada frase, en todas, la suma es catorce (14). Con respecto a la temática, ésta gira alrededor de conceptos relacionados con la huerta. Además de lo anterior, considero que hay un ingrediente fantástico que sucede en el relato y que se vincula con un artefacto que existe entre los dos barrios: y es el puente. Sin embargo, ya no estamos ante la presencia de un puente de concreto y metal construido por los humanos. Ahora está hecho de raíces con voluntad propia e invitan a las personas a que haya un destino rodeado de amabilidad y sonrisas. Es la naturaleza manifestándose para que los seres humanos ingresen al mundo de lo fantástico, para comprender las preocupaciones acerca del porvenir ambiental del territorio. Cabe anotar que lo narrado hasta este momento, sucedió en una jornada de un domingo hasta el mediodía. Al finalizar este primer encuentro, la felicidad era incuestionable. Ningún participante esperaba tal resultado.

No obstante, el trabajo realizado, aún no contenía la construcción musical, pero ese sería el tema de otro encuentro. Pasaron dos semanas para volvernos a reunir e iniciar el sexto paso: el hallazgo de lo rítmico. El nuevo objetivo, era concebir la música. Mi primera estrategia al respecto, fue experimentar con los ritmos folclóricos de las canciones que interpretábamos. Probamos primero recitar rítmicamente el texto, acompañándonos de un bombo, con diferentes ritmo tipos: caporal, huayño, sanjuanero y mapalé, fueron nuestros primeros invitados pero, algo no permitía que el diálogo entre el texto y la música se diera

como queríamos. Hasta que llegamos a nuestra querida cumbia. Este ritmo, nos ofreció el tempo apropiado, la diversidad percusiva y empezó la búsqueda de factores melódicos.

Séptimo paso. A partir de un tímido susurro que produjo un participante, le sumé dos acordes, y, de esta manera, se configuró, poco a poco la melodía. Pero, además, faltaba algo muy importante en las canciones: un coro y una melodía instrumental que participara en el discurso musical. De esta manera, retomé los dos acordes, con los que había jugado anteriormente, conté los compases y propuse que quienes cantaban e interpretaban instrumentos melódicos, a partir de cada acorde en dos compases de dos tiempos, diseñaran melodías sencillas. En un comienzo, fue necesario recurrir a las notas fundamentales de cada acorde, y, a partir de ahí, jugar con figuras blancas y negras, e ir sumando las demás notas del acorde. A la persona responsable de la voz principal le sugerí, luego, que agregara a su melodía un texto, y de esta forma, se creó el coro de la canción.

Todo lo que menciono en este relato, tiene para mí, una gran importancia, porque desde mi trabajo con el grupo Colibrí, me di cuenta de que juntar elementos literarios, rítmicos, melódicos, académicos y empíricos, enriquece la experiencia creativa. Que la posibilidad del trabajo conjunto es posible y que en definitiva, crear con ellos, es viable. Frente a esto último que menciono, es claro que no estuve como observador, sino que fui un participante más, obviamente, sin tomar decisiones unilaterales. Para esto, lo expresado por Paulo Freire, me conecta con mi labor docente, porque pensar en un educador educando y en educando educador, durante esta práctica, tomó sentido. Que no se trata de anular al docente, ni de coartar la creatividad de los estudiantes.

Enlace al video cumbia de la siembra: https://youtu.be/aybMToAS-k8?si=R0uOPlmp_YVxk6a7

Score

Cumbia de la siembra

Agrupaciòn Musical Colibrí

AMC

Guitar 

Re sis ten cia des de la siem bra co mu ni ta ri a

5 

Per sis tien do lo lo gra re mos hay es pe ran za

9 

Las ra i ces for man un puen tea nues tro des ti no

13 

En tre hue llas y-u na son ri saes ta rà-el ca mi no

17 

En tre hue las y-u na son ri sa-es ta rà-el ca mi no

21 

Ah Ah

25 

Ah Ah

29 

©

2

Canción de la siembra

33

Gtr.

A musical staff for guitar in G major, starting at measure 33. It contains four measures: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The first two notes are beamed together. The last two notes are beamed together. There is a 7-fret barre mark above the first measure.

Ah

37

Gtr.

A musical staff for guitar in G major, starting at measure 37. It contains four measures: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The first two notes are beamed together. The last two notes are beamed together. There is a 7-fret barre mark above the first measure. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Siem pre-hay que sem brar a sem brar

5.2 *Guaneñas*

Para esta segunda creación la palabra generadora fue *mujer*, porque, Mariposa fue quien estableció la primera huerta del territorio y quien motivó a que más personas se sumaran a esta causa. Para alcanzar este objetivo, retomé un ejercicio que había utilizado muchos años atrás en el mismo territorio, el cual consistía en crear héroes y heroínas, cuya misión se basaba en prácticas alternativas de convivencia pacífica.

En su momento, la experiencia resultó bastante significativa, tal punto, que se replicó en otros lugares de la ciudad. En esa ocasión, junto a un pequeño equipo de artistas comunitarios, logramos recopilar alrededor de quinientas historias sobre superhéroes que se caracterizaban por sus actos pacíficos y solidarios dentro de los territorios. Luego, con el material recopilado, propusimos en el 2006 el diseño de una comparsa, la cual recogía muchos de esos personajes. Lastimosamente, después de haber reunido el trabajo hecho por cientos de niños, niñas y jóvenes, el equipo de adultos que archivaba los dibujos y relatos logrados, vio pertinente desecharlos y mostrar de esta manera, que, muchas veces, las creaciones de los menores, carecen de la comprensión de algunos adultos.

Entre esos tan recordados superhéroes, se encontraban, por ejemplo, la *Doctora Corazón*, que curaba el odio de la gente al esparcir colores sobre sus pieles, o el *Sol Idario*, un astro que cada mañana, amanecía entre las nubes, para ver quien necesitaba alguna ayuda. Para la construcción de estos personajes, había ciertas condiciones. Por ejemplo, no podían castigar, ni vengarse, ni asesinar a nadie, y, en cambio, debían ofrecer alternativas de reconciliación; de transformación. Ante el panorama anteriormente expuesto, era viable que la nueva experiencia, surtiera efectos similares.

No obstante, en la mayoría de los participantes sucedió, todo lo contrario. Pese a que surgieron propuestas estéticas bellísimas, los personajes sobresalían por su maldad; eran vengativos, arrogantes, quisquillosos. Para resarcir esto, propuse espacios de diálogo sobre el por qué de este tipo de personajes, pero, esto ocasionó una serie de altercados. Debido a estas situaciones, decidí posponer el trabajo con los superhéroes y buscar otras estrategias.

Evidentemente, esto era algo frustrante para mí, pero, había que continuar. Fue así, como busqué trabajar con la palabra generadora (*mujer*), desde otras perspectiva. Para ello recurrí a una personalidad fuertemente cuestionada, por una aparente mala conducta que reflejaba el texto de una canción. De este modo, hizo su aparición en el campo creativo de la agrupación, la reconocida, Guaneña, una creación de Nicanor Díaz y Lisandro Pabón, que data del año 1789.

Me di a la tarea de averiguar un poco más al respecto y me encontré con un programa de la Radio Nacional de Colombia del año 2017, que abordaba el tema de la Guaneña, y, a partir, de esto, estructuré una propuesta, para que el grupo, discutiera y de ser posible, creara en torno a este personaje. Lo primero que hice, fue retomar la melodía, los ritmos en los instrumentos y su armonía. Después, recurrí de nuevo a Freire y a Rodari. En el caso del primero, la palabra generadora, aún era la mujer, y del segundo, tomé su ejercicio, *transformando historias*. En cuanto al material, grabé el programa radial e imprimí los relatos. Había entrevistas a mujeres nariñenses, que hacían parte de grupos de danzas tradicionales del sur del país. En este mismo programa, se presentaba a un joven que había escrito una nueva versión de la Guaneña que también imprimí, junto a los textos originales.

El día del encuentro acordado, sugerí que en el semillero de palabras, cada integrante escribiera sus concepciones acerca de lo que para ellos representaba ser niña, mujer, madre, abuela, etc., en los territorios en los que habitan. Tanto niñas como muchachos, se dieron a la tarea de escribir sus percepciones de mujer, para luego socializarlas y discutir acerca de lo que se planteaba. Luego, compartí los textos impresos para que siguieran lo narrado en el programa. Con esto, ya teníamos dos elementos: sus palabras del semillero y los relatos escritos y narrados sobre la Guaneña. Era obvio que las versiones de Guaneñas que exponían las artistas en la radio y que el texto del muchacho, eran distantes del original.

Por ejemplo, en la canción original, se menciona que la Guaneña porta un fusil. Esto ha sido interpretado por muchas personas, como la pertenencia de la Guaneña a algún grupo subversivo, y, que por tal razón, carga su fusil. Sin embargo, las relatoras aclaran que las Guaneñas quedaban solas en sus casas, porque los hombres, o bien se iban a la guerra, al trabajo o las abandonaban. Razón por la cual, las mujeres quedaban a merced de los inescrupulosos, que querían aprovecharse, al saber que las mujeres quedaban expuestas junto

a sus hijos. En ese sentido, el fusil que portaban, era un recurso para la protección, ante algún peligro que llegase a avecinar.

Recapitulemos. Tenemos, entonces, el texto y el audio del programa, las palabras del semillero, las reflexiones frente todo lo anterior, y, a esto se suma, un elemento, que mencioné al comienzo: el dibujo. Pero en esta oportunidad, la invitación era distinta... vamos a dibujar a nuestra Guaneñas. Aquellas que habitan en Ciudad Bolívar, En Soacha, En Bosa. Por supuesto, que, en mí, habitaba aún la preocupación, sobre todo, porque si sucedía algo similar a lo de los superhéroes, sería bastante frustrante.

Pese a mi temor, la respuesta fue otra. Surgieron, así, Guaneñas Anime de enormes ojos. Guaneñas Niñas, jóvenes, mamás, hermanas y amigas. Todas ellas con su fusil a la espalda, pero en ningún momento, dispuesto a ser disparado. En cambio de eso, lucían atuendos, objetos y peinados muy a la moda. Pero algo aún se conservaba de sus esencias: eran valientes pero sensibles, fuertes pero tiernas. Eran sus Guaneñas. Eran ellas. Eran ellos.

Paso seguido, había que escribir al respecto, pero bajo otras premisas: cada participante, escribiría una estrofa de su Guaneña. Y de repente, hicieron su aparición, Guaneñas enfermas, tristes, valientes, dadoras, como resultado de un largo recorrido para comprender en estas creaciones, a la mujeres de todas las edades, que reclaman dignidad, con otras armas más poderosas que un fusil.

Colibrí rosa: Guay que si guay que no, la Guaneña es la mejor, ella cuida de los regalos, para todos ella es valor. **Colibrí Verde:** Guay que si guay que no, la Guaneña se enfermó, ella es alguien fuerte y noble y nadie la lastimó. **Colibrí rojo:** Guay que si guay que no, la Guaneña nos cuidó, la que nos trajo el mercado y no se atemorizó. **Colibrí azul:** Guay que si guay que no, no creas que te olvidó, la Guaneña es una guerrera, llena a todos con su amor.

Enlace al video Guaneñas: https://youtu.be/AZeFdDX_MQQ?si=aRFpXY3Bw94kBnEu

2023

Guaneñas

Sonsureño

Texto: Agrupación Musical Colibrí



Colibrí rosa:
Guay que sí, guay que no,
la Guaneña es la mejor.
Ella cuida de los regalos,
para todos ella es valor.

Colibrí Verde:
Guay que sí, guay que no,
la Guaneña se enfermó.
Ella es alguien fuerte y noble,
y nadie la lastimó.

Colibrí rojo:
Guay que sí guay que no,
la Guaneña nos cuidó.
La que nos trajo el mercado,
y no se atemorizó.

Colibrí azul:
Guay que sí, guay que no,
no creas que te olvidó.
La Guanea es una guerrera,
llena a todos con su amor.

©

6 Conclusiones

Las lecturas de mundo realizadas suscitaron un sinnúmero de palabras que los participantes reunieron en sus semilleros de palabras. En cuanto a las codificaciones compuestas que propone Paulo Freire, éstas fueron eficaces en la medida que agruparon muchos subtemas y de diferentes formas. En ese sentido haber reunido tanto la educación problematizadora, como las diferentes comprensiones de lo fantástico dentro del ejercicio creativo, garantizó que las construcciones resultantes, establecieran pautas que resignificaran la creatividad y el territorio, como elementos determinantes en la vida del ser humano.

Por otro lado, el hecho de que los integrantes hayan logrado reconocer cualidades propias en otras personas, pese a no compaginar con sus prácticas o estilos de vida dentro del complejo tejido de las relaciones, permitió identificar algunas de las dinámicas territoriales que pueden alcanzarse gracias al trabajo mancomunado. En ese sentido, el diálogo fue fundamental en la comprensión y en la toma de decisiones durante el proceso. Con respecto a la palabra oral y escrita, ésta consolida en esencia, algo nuestro. Por lo tanto, indagar *sobre* ella y *con* ella, es encontrarnos un poco a nosotros mismos, a través de su acción transformadora. Es decir, que, concienciarse en su búsqueda, es fijarnos de manera más atenta, sobre lo que ocasionamos con ella.

También, puedo mencionar que, es evidente que las tradiciones musicales y literarias infantiles, son pilares de la creatividad, y tal como nos lo recuerda Vigotsky, nadie crea de la nada. En ese sentido, es importante que la multiplicidad de saberes que encierra lo que comprendemos por canción, implique investigaciones más profundas, porque música y literatura se vinculan en la canción de muchas formas. El mundo de lo fantástico es tanto complejo, como extenso y antiguo, por lo cual, se requiere mirar a través de los tiempos y asegurarnos ahondar más al respecto. Por consiguiente, el territorio y su concepciones requieren también seguir siendo explorados, porque son tesoros sonoros que solicitan participar de maneras aún no pensadas.

En lo referente al pensamiento crítico, opino, que éste, debe acunarse dentro de los procesos artísticos, y, de esta manera, encontrar otras formas de comprender los fenómenos sociales, en aras de fortalecer la comprensión sobre lo que se expresa, porque, si bien abogo para se establezcan escenarios permanentes para la formación en la canción desde los niños y jóvenes, en la medida en que sucedan, se deben, además, contemplar otras variables que puedan contribuirnos. Por ejemplo, cuando nos referimos a niñez, su espectro, en sí, es bastante amplio, y, por lo tanto, sus grados de complejidad son tan diversos, como diversos son los niños y jóvenes.

Las estrategias planteadas por Paulo Freire, Gianni Rodari y Mercedes Calvo, son pertinentes dentro de los procesos creativos evidenciados, en la medida que ofrecen alternativas de diálogo, replanteamientos acerca de las prácticas cotidianas y creación colectiva. Ir de lo general a lo particular se traduce en experiencias que potencian el acto creativo y concienciador de quienes participamos del proceso, ya que la diversidad de lenguajes y saberes, impactan en nuestra manera de percibir el mundo y nuestra presencia en él como seres activos y creativos. Es decir, que el tema generador que suscita a las palabras generadoras, permite la codificación de los aspectos puntuales que se proyectan abordar.

Por último, quisiera resaltar que la fantasía, la poesía, la música y el pensamiento crítico son inherentes al ser humano, y, por ende, deben estar presentes como parte de los procesos creativos, especialmente, en los escenarios educativos, con el fin de garantizar y de fortalecer la integralidad del ser humano. Que la creación de canciones desde los niños y jóvenes es posible, siempre y cuando, se contemplen diversas alternativas para alcanzarlo. Es decir, que ello implica, diálogo, escucha, construcción colectiva, musicalidad, reflexión, acción, responsabilidad, negociación, entre otros tantos aspectos.

A partir de lo anterior, se comprende entonces, que la investigación previa por parte del docente, para lograr un proceso asertivo, garantiza que se prevean las estrategias más pertinente en determinado tiempo y lugar, con el propósito de que sean acordes a la población y al contexto más inmediato. Por lo tanto, las múltiples expresiones de lecturas de mundo, la exploración y el juego, deben estar presentes y contribuir a que los participantes, identifiquen las cualidades de toda índole que poseen, y que las puedan encaminar por un sendero concienciador. La palabra debe ser un acto consciente y responsable, ya que está presente en

la mayoría de los escenarios del ser humano y debería, además, propenderse su vitalidad transformadora. Es de esta manera, que nuestras acciones tienen sentido, como todo aquello que proponemos para transformarnos y aprender a vivir con nuestras distintas dimensiones. En síntesis, el territorio, la territorialidad, la fantasía, los aspectos sociales y políticos, la vitalidad del ser humano, entre otros, están fuertemente vinculados; se relacionan de manera consciente o no, y, de ahí, su importancia en el abordaje de temáticas relacionadas con la creación.

7 BIBLIOGRAFÍA

- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori, S.A. , 1994.
- Calvo, Mercedes. *Tomar la palabra. La poesía en la escuela*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Díaz Duarte, Javier. 2016. *Mi páramo, mi territorio: una mirada desde la fotografía con los niños y niñas de la I.E.D el Carmen sede San Francisco, Guasca Cundinamarca*. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1773>
- Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Ciudad de México: Siglo XXI editores, S.A. , 2005.
- Freire, Paulo. *La educación como práctica de la libertad*. Ciudad de México: Siglo XXI editores, S.A. , 2014
- Garcés Sarmiento, Nelson. 2021. *Tejiendo comunidad, trenzando memoria: un laboratorio para la creación artística*. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/16428>
- Gutiérrez Cerda, Hugo. *Los Elementos de la Investigación. Cómo reconocerlos, diseñarlos y construirlos*. Bogotá, D.C.: El Buzo LTDA, 1995.
- Gutiérrez Fonseca, Julián. 2019. *El documental como vehículo de la memoria histórica, la configuración del régimen de visualidad del conflicto y la formación de la cultura política en Colombia*. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/11418>
- Guzmán López, Nilson. 2019. *Sembrando interculturalidad a través de la música. La música como herramienta pedagógica para una educación intercultural en la Escuela Agroambiental Ala Kusreikya Misak Piscitau*. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/11576>
- Jorge L. Catalá Carrasco, Paulo Drinot, James Scorer (EDS.). *Cómics y memoria en América Latina*. Madrid: Cátedra Grupo Anaya, S.A., 2019.
- Lerer, Seth. *La magia de los libros infantiles. De las fábulas de Esopo a las aventuras de Harry Potter*. Barcelona: Areas y Mares Editorial Crítica, S. L., 2009.
- López Suárez, William. 2017. *"Canto mi barrio". Un acercamiento al territorio desde la composición musical en tiempo real*. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/7859>

- Melo Cabrera, Wilfran. & Valderrama Ramos, Astrid. 2013. *Territorio y memoria, proyecto Comunidad de Paz y Resistencia Civil Campesina: propuesta para la enseñanza desde la historia reciente*. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/3052>
- Otálora Aldana, Eliana. 2019. *Musicalizando la geografía: un encuentro dialógico a través del territorio y la música protesta vallenata*. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/11607>
- Parra, Evelio Cabrejo. *Música y literatura infantil colombiana. Cuadernos de literatura infantil colombiana*. Bogotá, D.C.: Biblioteca Nacional de Colombia, 2008.
- Peña Malagón, Edwin. 2016. *La RAP, estrategia para la enseñanza de los derechos humanos y el territorio*. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/3135>
- Propp, Vladimir Lakovlevich. *Morfología del cuento: seguida de las transformaciones de los cuentos maravillosos*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Rodari, Gianni. *Gramática de la fantasía*. Barcelona: Planeta, S.A., 2014.