



Bellavista S.A

Cinco canciones de teatro musical y una obra experimental para la recuperación de memoria histórica del gremio informal a las afueras de la cárcel bellavista

Esteban Mora Zuluaga

Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciado en Música

Asesores:

Luz Angélica Romero Meza Magíster (MSc) en Educación y Desarrollo Humano

Jhonnier Ochoa Céspedes Magíster (MSc) en Música con énfasis en composición musical

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes

Licenciatura en Música

Medellín, Antioquia, Colombia

2022

Cita

(Mora Zuluaga, 2022)

Referencia

Mora Zuluaga, E. (2022). *Bellavista S.A Cinco canciones de teatro musical y una obra experimental para la recuperación de memoria histórica del gremio informal a las afueras de la cárcel bellavista*. [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)



Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Agradecimientos:

Son muchas las personas a las que es pertinente agradecer, ya que sin su ayuda no hubiese podido llevar a cabo este proyecto.

En primer lugar, agradezco al equipo de trabajo de Colectivo Remitentes del cual hago parte. A Carolina Calle Vallejo quien me permitió introducirme en su investigación y contar estas historias por medio de canciones, a Juan Sebastián Sierra Gallón que me prestó sus servicios como productor e ingeniero de sonido de las canciones, fue instrumentista y prestó su voz para algunas de ellas y a Sara Zuluaga Jiménez que también participó en la producción, grabó percusión y fue la voz principal de muchas de las canciones.

A mi asesora, la maestra Luz Angélica Romero Meza, quiero agradecerle por brindarme sus conocimientos en el ámbito teórico e investigativo del proyecto y hacer valiosos aportes en la corrección de estilo.

A mi asesor en el proceso creativo, el maestro Jhonier Ochoa Céspedes quien aparte de guiarme y asesorar mis composiciones, me brindó una gran cantidad de herramientas compositivas durante mi proceso formativo en la Universidad de Antioquia.

Por último, quiero agradecer a las demás intérpretes de las voces en las canciones. Mi madre Mónica Zuluaga y mis tías Pilar Cecilia Zuluaga y Clara Zuluaga, quienes, dieron vida con su interpretación a las personas del gremio informal de las afueras de la Cárcel Bellavista.

Resumen:

Bellavista S.A. es un proyecto que busca, por medio de la composición en formato de teatro musical, contar la historia del gremio informal de las afueras de la cárcel Bellavista de

Antioquia, para contribuir a la construcción de memoria histórica de este grupo de personas. Para esto, se escogerán momentos importantes de la historia, para componer cinco canciones y una obra experimental, que recreen los diferentes escenarios donde ocurre el relato, mediante sus ritmos, voces, letras, fusión de géneros, instrumentación, entre otros; y se conocerá, por medio de testimonios, la percepción que tiene la gente sobre si las canciones cumplen el objetivo que plantea el proyecto.

Palabras clave:

Composición, memoria histórica, narración, composición, teatro musical, Cárcel Bellavista Medellín.

Abstract:

Bellavista S.A. is a project that, by its musical theatre adaptation, pretends to tell the story of the informal commercial association formed outside Antioquia's jail Bellavista's, to contribute to the historical memory of these community. In order to achieve this goal, the most important moments of these story are going to be chosen, and so compose five songs and an experimental piece, that shows the different places where the story took place, using the rhythm, voices, lyrics, gender fusions, instruments, among other elements, and we are going to know through testimonials, if the project helps to contribute of historical memory's building.

Keywords:

Composition, historical memory, storytelling, composition, musical theatre, Bellavista's jail.

Contenido

Introducción:.....	7
Planteamiento del problema:	8
Justificación	9
Objetivo general.....	12
Objetivos específicos	12
Referentes teóricos.....	13
Antecedentes teóricos nacionales e internacionales.....	13
Antecedentes nacionales	15
Antecedentes internacionales	19
Marco teórico.....	20
Marco Conceptual.....	23
Marco Legal.....	26
Metodología.....	27
Hallazgos:	29
Conclusiones:.....	31
Referencias:	32
Anexos	35
Anexo 1	35
Anexo 2.....	36

Anexo 3 54

Anexo 4: **¡Error! Marcador no definido.**

Introducción:

Contar historias es una de las tantas motivaciones que puede tener un artista para realizar una obra. Las historias están en lo cotidiano, ya sea en vivencias propias o de extraños y pueden ser contadas, entre muchas otras posibilidades, de forma escrita, por medio de una pintura, a través de un documental o por medio de canciones. Esta última forma, abre un gran abanico de opciones y formatos en los que se puede enmarcar una historia, siendo el teatro musical, por sus características intrínsecas, una gran alternativa para hacer llegar a las personas el relato.

Es por lo anterior, que el presente trabajo pretende mostrar, por medio de cinco canciones en formato de teatro musical, una historia nunca antes contada; la historia del gremio informal de las afueras de la cárcel Bellavista de Antioquia y cómo tuvieron que enfrentarse a un juicio oral y público que les trajo grandes dificultades. Esto se hará con el fin de darle voz y aportar a la memoria histórica de una comunidad que es casi invisible a los ojos de gran parte de la población.

Así que lo que usted leerá a continuación, es un recorrido por diferentes autores y trabajos previos que aportan teorías, ideas y referencias sobre la construcción de relatos, la música como memoria histórica y el teatro musical como herramienta para contar una historia. Todo esto, sentará las bases para la composición de estas cinco canciones, que por medio de sus letras, ritmos, fusión de géneros, instrumentación, entre otros, buscará darle una idea al oyente de lo que es el gremio informal de las afueras de la cárcel Bellavista y mostrar esta historia, para finalmente darnos cuenta, por medio de entrevistas a personas involucradas con el gremio y

personas ajenas al mismo, si se puede cumplir el objetivo de aportar a la construcción de memoria histórica de esta comunidad por medio de canciones para teatro musical.

Planteamiento del problema:

Hay historias que pueden morir si nadie las narra, o si no se cuentan de una manera que despierte el interés de quién las escucha. Por años, historias propias, personajes que merecen visibilidad y que hubiesen podido convertirse en símbolos positivos para una comunidad o sociedad, se han quedado en el olvido por esta situación.

Estas historias que habitan en los barrios de las ciudades, al interior de las comunidades y que los protagonistas pueden ser personas comunes, son muchas veces aquellas que permiten la conservación la memoria histórica de una comunidad, un barrio, una localidad, o hasta de una ciudad o país.

Pero ¿Cómo contar estas historias? ¿Qué recursos pueden ser útiles para lograr que las personas se involucren con ellas? ¿Cómo lograr que las historias que se cuentan no queden también en el olvido?

En primer lugar, es fundamental tener claro el público al que se quiere llegar con la historia que se cuenta. Si bien es fundamental que esta llegue a las personas que hacen parte de la comunidad en la que esta se enmarca, también se debe trascender, cruzar fronteras y encontrar la forma de llegar a otros barrios, otras ciudades y otros países ya que este será el modo en el que se le podrá dar visibilidad a los personajes, lugares y comunidades que conforman el relato. Lo anterior delimitará un lenguaje y formato, que será atractivo para el público local, en el que se verán plasmadas sus tradiciones e intereses y que mostrará la idiosincrasia de lo que se vive en

este lugar en particular, pero de una forma que será atractiva para el receptor que no tiene que ver nada con la comunidad.

Para esto, se piensa en la música, más exactamente enmarcada en el formato de teatro musical, como vehículo para contar la historia; con ritmos que sean afines a lo que se vive día a día en las comunidades donde se desarrolla y que permitan generar paisajes sonoros y ambientes que recreen los momentos en los que ocurrieron. Por lo anterior, es relevante realizar una pregunta sobre la que se enmarcará el presente proyecto de investigación:

¿Cómo realizar la composición de cinco arias en formato de teatro musical que permitan visibilizar la historia del gremio informal de las afueras de la cárcel de bellavista para así contribuir a la construcción de memoria histórica de esta población presente en el departamento de Antioquia?

Justificación

En un principio, nadie quiere que sus vecinos sean los muertos, las basuras ni los presos. No es casual que los cementerios, los basureros y las prisiones se construyan en las afueras de la ciudad. Pero hay mujeres en Colombia que se consideran afortunadas porque les construyeron una cárcel junto a sus casas.

Así como hay vendedores de flores en las afueras de los cementerios que viven de los familiares de los difuntos, hay cientos de señoras en las afueras de Medellín que sobreviven de las chanclas que alquilan a las personas que cada fin de semana visitan a los reclusos, de guardar las pertenencias de los visitantes, o de entrar paquetes a los reclusos. (Calle, 2009, p.1)

Lo anterior, es un fragmento de una crónica realizada por la periodista Carolina Calle Vallejo, para el periódico El Colombiano, sobre el gremio informal de las afueras de la cárcel Bellavista de Antioquia, relato en el que se centrará este proyecto, que pretende realizar 5 canciones y una obra experimental, en formato de teatro musical, que muestra los oficios del gremio y, en particular, una historia sucedida hace más de diez años en la que una de las mujeres protagonistas tuvo que enfrentarse a un juicio oral y público para demostrar su inocencia por un crimen del que se le acusó mientras realizaba sus labores. De esta forma, lo que se contará se sitúa en las afueras de la Cárcel Bellavista, con canciones que darán un contexto de todo este mundo para luego adentrarse al interior de un juzgado, en el que todo un gremio se unió para demostrar la inocencia de una de las trabajadoras informales.

Este proyecto, está soportado, como se mencionó anteriormente, por una investigación previa iniciada en el año 2008 por la periodista Carolina Calle Vallejo, en la que se documentaron todas estas vivencias y, además, por todo un proyecto transmedia realizado por el *Colectivo Remitentes* del cual hago parte como director musical. En este proyecto transmedia se cuenta la historia por medio de diferentes formatos como crónicas, cortos audiovisuales, podcast, entre otros. Las composiciones que se realizarán, en formato de teatro musical, buscarán llevar este proyecto al mundo de los escenarios, con actores que interpreten a los personajes de esta historia y con música que conserve la idea de recrear las afueras de la cárcel en día de visitas, pero que además se preste para la integración entre el canto, la actuación y el baile. Esto permitirá que la historia se cuente de una forma atractiva, emocional y en un formato conocido en todo el mundo como lo es el teatro musical, y que en nuestra ciudad aún tiene mucho por desarrollar y mostrar.

Desde lo académico, se pretende abordar estas cinco canciones y la obra experimental utilizando algunas herramientas compositivas del siglo XX y XXI y fusionando géneros musicales, que permita situar el proyecto dentro de la estética del teatro musical, pero con elementos que recreen la música y los ritmos escuchados en nuestro departamento y más exactamente en la comunidad de las afueras de las cárceles de este. También se trabajará en el uso de leitmotiv para la caracterización musical de los personajes y descripción de situaciones de la historia, tanto cantados por los personajes, como interpretados por los instrumentos en la instrumentación realizada.

Desde lo social el proyecto, como se dijo anteriormente, pretende visibilizar una historia propia, de las entrañas de nuestra sociedad, una historia generada por las mismas problemáticas que viven día a día los colombianos por la falta de oportunidades, una historia del rebusque de personas honestas, que sin cometer ningún delito encontraron la forma de subsistir en un país que les quita más de lo que les da. Además, en esta historia las protagonistas son mujeres en su totalidad, por lo que este proyecto, también pretende visibilizar el rol que tiene la mujer en la sociedad paisa, pero no de la forma en que siempre se ha mostrado. Lo que se pretende es visibilizar cómo ellas, a pesar de la falta de oportunidades que le brindó una sociedad, por ser en su mayoría mujeres de edad, sacaron a flote su ingenio y encontraron una opción de subsistir en las afueras de una cárcel.

En el ámbito cultural, cabe resaltar que las canciones que se compongan pretenden dar contexto de las afueras de bellavista, con ritmos populares como cumbias, porros, guascas, tangos y corridos, con fusiones con ritmos urbanos, y buscando incluir elementos de música académica, lo que permitirá que cuando este proyecto trascienda fronteras, se le de visibilidad a

estos ritmos que son fiel representación de la idiosincrasia de la comunidad de las afueras de la cárcel.

Objetivo general

Realizar la composición de cinco canciones y una obra experimental en formato de teatro musical que permitan visibilizar la historia del gremio informal de las afueras de la cárcel de bellavista para así contribuir a la construcción de memoria histórica de esta población en el departamento de Antioquia.

Objetivos específicos

- Definir la temática de cada canción desde los momentos y situaciones más importantes de la historia.
- Plasmar en las 5 canciones y la obra experimental, por medio de los ritmos, melodías, instrumentación y voces, lo esencial del ambiente que se vive en las afueras de la cárcel Bellavista del departamento de Antioquia.
- Fusionar los ritmos populares más escuchados y arraigados a la comunidad de las afueras de la cárcel Bellavista, con elementos compositivos característicos del género del teatro musical.
- Utilizar elementos compositivos de la música académica del siglo XX y XXI en la composición de algunas de las canciones.

- Dar voz a las mujeres del gremio informal de las afueras de la cárcel Bellavista de Antioquia, por medio de canciones que hablen de sus oficios y de lo que en algún momento vivieron día a día.

- Analizar cómo las dimensiones sonoras, las dinámicas, instrumentación, inflexiones vocales, género musical, ritmos, entre otros, aportan a la construcción de memoria histórica de esta historia.

Referentes teóricos

Antecedentes teóricos

Existen diversos acercamientos al análisis de la música que cuenta historias. En este ámbito cabe resaltar la investigación realizada por Cuesta y Gómez (2013) titulada La presencia del pensamiento narrativo en la letra de las canciones, la cual se centra en analizar tres canciones que tuviesen personajes, relaciones temporales, escenarios y algún tipo de conflicto en el que pudiese configurar una historia y un pensamiento narrativo. En este estudio se logró como conclusión (Cuesta y Gómez, 2013, p.168) determinar un vínculo entre el pensamiento narrativo y la letra de las canciones analizadas y se propone que esta dinámica sea usada de manera deliberada en la formación de sujetos y, en especial, en la configuración de la conciencia histórica. Además, propone pensamientos muy interesantes y acordes al objeto de investigación del presente trabajo, siendo el siguiente uno de los más destacables por su modo de ver a las historias presentes en canciones como únicas y poco contadas tradicionalmente:

“Por otro lado, hacerlo con canciones deja ver cómo estas son narraciones que expresan una idea de mundo, una lectura de realidad, en un momento dado, en una coyuntura, con lo cual da cuenta de aspectos de la realidad que, muchas veces, no son

expresados por la historiografía oficial o por el periodismo mismo.” (Cuesta y Gómez, 2013, p.168).

Entre otras cosas, es fundamental también conocer la música en el contexto del teatro musical, que es el género en el que serán compuestas las canciones. Para esto, se cuenta con un referente teórico importante llamado *La estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura*. Un artículo realizado por Castellanos Vázquez (2013) para la revista de teoría y crítica teatral *Telón de fondo*. Allí, el autor plantea los puntos más relevantes sobre la estructura de la composición para el género de teatro musical, así como la forma en la que la música (canto), teatro y baile confluyen en el género y se complementan entre ellos. Nos brinda también un elemento fundamental en la música de este género cuando afirma que en el teatro musical la presencia de la música se configura como un elemento dramático que es parte fundamental de la narración de la historia, y no simplemente un recurso estético (Castellanos, 2013). Como conclusión, muestra al teatro musical como un género con una estructura muy clara e invariable y afirma que “esta estructura del musical funciona con éxito en el género, pese al cambio de las corrientes estéticas, por lo que su conocimiento es valioso en la producción de este género artístico y, por lo pronto, hace innecesario el buscar una nueva estructura, pues la actual se encuentra vigente y funcional”. (p.133).

También por esta misma línea, se toma como referente teórico, un artículo de John Kenrick (2020) sobre las estructuras compositivas del teatro musical. En él se explica la estructura AABA que es frecuentemente usada en las canciones de este género, los tipos de canción que expresan transición, realización o decisión, las que explican qué quiere el personaje,

las que explican quién es este, los números de apertura, las canciones que deben ir según los momentos en los que se encuentre la obra, entre otros.

Es de vital importancia, también, tener como referentes a los grandes autores del género de teatro musical. Por esta razón se tiene como antecedente teórico la investigación realizada por Horowitz (2013), titulada *The craft of making art: The creative processes of eight musical theatre songwriters*, en la que realiza el análisis del proceso creativo de ocho de los más importantes compositores de canciones para teatro musical de la historia de este género como lo son Jerome Kern, Irving Berlin, Oscar Hammerstein, Cole Porter, Richard Rodgers, Leonard Bernstein, Stephen Sondheim y Jonathan Larson. Este artículo, más que brindarnos conclusiones, nos permite adentrarnos en las técnicas compositivas de estos grandes referentes del género, mediante el análisis de manuscritos de sus procesos de composición, para así comprender de gran manera cómo estos abordan desde un inicio el proceso de composición para teatro musical.

Antecedentes nacionales

Vinculado con la variable de cómo las dimensiones sonoras aportan a la construcción de la memoria histórica se encontró una tesis de pregrado realizada por Molina Bohórquez (2017) con el título Representaciones de memoria, identidad y resistencia en el compilado tocó cantar: una travesía contra el olvido. Esta investigación se realizó en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y tuvo los siguientes objetivos acordes a este problema de investigación:

“Entender cómo se relacionan las distintas capas de significado de las canciones a través de un análisis de su dimensión sonora, es decir de los materiales musicales, de los géneros, los formatos instrumentales, el timbre y las inflexiones de la voz, y su dimensión verbal (contenido de las letras); evidenciar los discursos con respecto a la memoria, la resistencia y la identidad en los momentos de preproducción, producción, postproducción, distribución y consumo del

compilado, a través del estudio de las letras de las canciones y las entrevistas realizadas a los diferentes actores involucrados”. (Molina, 2017, p 6)

Esta investigación, basada en los referentes teóricos de la misma, se enfocó cuantitativamente, analizando en primer lugar, el contenido de las letras, el aporte de las dimensiones sonoras al significado de la canción y a la construcción de memoria histórica y el aporte de las dimensiones no sonoras (carátula y librito); además, se realizaron más de 40 entrevistas para analizar cuál fue la percepción del público. Este proceso, le permitió llegar a la autora a la siguiente conclusión que tiene relevancia con el presente objeto de estudio:

“la dimensión sonora no verbal de las canciones del compilado cumple un papel fundamental en la construcción de sentido. A pesar de que desde el planteamiento de la convocatoria se pensó lo musical no verbal sólo como un medio para transmitir el mensaje de las letras, en esta investigación se hizo evidente que lo musical no se limitó solo a esta función, sino que influyó en el sentido de las canciones, en la construcción de memoria e identidad de los participantes y en la recepción de los oyentes”. (Molina, 2017, p 131)

Se encontró también otra tesis que puede ayudar a soportar el objetivo de identificar los momentos y situaciones más relevantes para la visibilización de la historia del gremio y la conservación de su memoria histórica. Esta tesis realizada por Niño Chaves (2019) con título Música y Procesos de Recuperación de la Memoria Histórica, se realizó en la ciudad de Fusagasugá en la Universidad De Cundinamarca y plasmó los siguientes objetivos: (Niño, 2019, p.13)

“Identificar, en los contenidos de las canciones compuestas por autores facatativeños, los

elementos que pueden ser utilizados para favorecer los procesos de recuperación de la memoria histórica; diferenciar los procesos de recuperación de la memoria histórica asociados a contenidos que mencionan condiciones socioeconómicas y políticas frente a aquellos que hacen referencia a la vida cotidiana; y reconocer las memorias que permiten la superación de la opresión y el fatalismo y llevan hacia un proceso de liberación en un grupo poblacional facatativeño, a partir de canciones compuestas por autores de Facatativá”.

Esta investigación se enfocó, por medio de entrevistas a jóvenes del municipio, en reconocer procesos de recuperación de memoria histórica a través de canciones. Cabe resaltar que resulta de gran importancia que esta investigación no se haya enfocado exclusivamente en procesos de memoria relacionados con el conflicto colombiano, sino también en memorias más cotidianas, cosa que se puede evidenciar en una de sus conclusiones más importantes (Niño, 2019, p.)

“Los procesos de recuperación de la memoria histórica han jugado un papel importante en temas como el conflicto armado en Colombia. Sin embargo, se ha limitado su uso casi que únicamente al tema del conflicto, dejando de lado, de manera indirecta, muchas posibilidades de cambio y muchos usos en otras áreas para las cuales estos procesos no solamente pueden ser útiles, sino que de hecho urgen. Este hecho dio lugar a reconocer los procesos de recuperación de la memoria histórica en jóvenes con memorias y visiones que trascienden del conflicto armado”.

También, con relación a la música como elemento de visibilización de historias o memorias histórica, se encontró una tesis de grado de Suárez Bautista (2010) llamada *Construcción de memoria colectiva a través de la música la experiencia del movimiento de las madres de plaza de mayo*, en la que la autora pretendió “articular el uso de productos culturales, específicamente de la música, en la construcción de la memoria colectiva” (Suárez, 2010, p.11).

Para esto, la autora planteó la siguiente pregunta de investigación: ¿De qué manera ha contribuido la música en la construcción de memorias colectivas disidentes, en lo que corresponde a la experiencia del Movimiento de las Madres de Plaza de Mayo? Para responder lo anterior, la autora se comunicó con una de las voceras de este movimiento argentino y la cuestionó sobre cuáles eran las canciones que más representaban su movimiento, también investigó sobre canciones censuradas por la dictadura y buscó referentes de canciones internacionales que hablasen sobre el tema; realizó un análisis de cada letra y pudo concluir, entre otras cosas, lo siguiente (Suárez, 2010)

“Las memorias disidentes son construidas musicalmente desde distintas perspectivas. Una de ellas es el género musical aporta características propias de la música en relación con la disidencia. Dentro de los géneros contestatarios que abordan la memoria y vida del movimiento de Madres de Plaza de Mayo se encuentran: el rock en español, la canción social y mensaje, el Punk y finalmente el rock en inglés. También estas memorias acuden al uso de elementos musicales como la tonalidad, la métrica y los matices propios de las piezas para abordar diferentes aspectos de la memoria.” (p.52,53).

Con respecto a la composición para teatro musical, se encontró una tesis de maestría de Angulo Abello (2020) llamada *SHAKESPEARE CANTA: Composición de 6 canciones para teatro musical basadas en una obra de Shakespeare* para la Universidad El Bosque. En ella se tuvieron como objetivos específicos (Angulo, 2020, p.7)

“Plasmar a partir de la música, los distintos elementos que conforman la historia, de

modo que, mediante estas representaciones musicales, se comuniquen sucesos, emociones y caracterizaciones específicas y crear relaciones directas entre música y letra, que ayuden a estructurar las canciones de acuerdo con las necesidades de cada escena”.

Este proyecto se basó en el contexto del teatro musical, identificando las escenas más importantes que sirven para contar la historia, y planteó como referentes a reconocidos autores de este género como lo son Stephen Sondheim y Jason Robert Brown que combinan ritmos populares del pop rock con música más dramática con elementos modales y atonales. Entre las conclusiones (Angulo, 2020, p.17), cabe resaltar su mención a las canciones de teatro musical como parte de un “todo”, en el que se incluyen diálogos, puestas en escena y música, por lo que estos dos últimos deben ser incluidos obligatoriamente en el proceso de composición.

Antecedentes internacionales

En el ámbito de los referentes en composición para teatro musical, existe una tesis doctoral realizada por Voelker (2016) titulada *The Musical Theater Style of Jason Robert Brown* en la que se tiene como objetivos, analizar el estilo compositivo de Jason Robert Brown, sus características que lo diferencian de otros compositores del mismo género y comparar su trabajo con el de dos de los más grandes compositores en la época dorada del teatro musical como lo son Stephen Sondheim y Andrew Lloyd Webber. Como conclusiones plantea (Voelker, 2016, p.241) que la clave del éxito de este compositor es su gran énfasis en lo dramático, que es generado porque cada gesto musical que utiliza está encaminado a apoyar el drama y además porque logra que sus formas, estilos y ritmos sean consistentes con los estilos más populares, lo que permite que sus musicales alcancen una amplia audiencia.

Con el fin de mostrar cómo una obra de teatro musical puede tener gran impacto en la vida social de una sociedad y la reconstrucción de su memoria histórica, se encontró una tesis de

maestría de Verhoeff (2021) titulada *Hamilton, the pinnacle of inclusive chauvinism. On the social impact of Lin-Manuel Miranda's 'Hamilton: An American Musical*. En esta tesis el problema de investigación del autor se basó en mostrar como el musical Hamilton permeó la sociedad estadounidense e influyo en procesos de la vida social, política y cultural de este país (Verhoeff, 2021, p.3). El autor realizó un análisis del texto y además un análisis de los elementos no textuales como la música, el baile, los ritmos y la escenografía utilizada en el musical y pudo concluir que esta obra logró reconstruir una historia que fue muchas veces contada en la sociedad americana (por tratarse de uno de los padres de la patria), al contarla desde el contexto de los migrantes, con ritmos urbanos que son normalmente escuchados e interpretados por afroamericanos y migrantes y con un lenguaje, musical y textual, cercano a estas culturas. Esto le permitió, a este musical, ser referente de movimientos como blacklivesmatter, protestas a favor de los derechos de los migrantes y manifestaciones en contra del presidente Donald Trump (Verhoeff, 2021, p.72).

Marco teórico

Si bien se trabaja sobre un relato ya construido por la periodista Carolina Calle Vallejo, quien lo estructuró con base en una historia 100% real y que se apoya en una gran cantidad de material de archivo, es importante dar cabida a las teorías sobre la construcción de narrativas, para que así, el texto que se incluya en cada canción esté construido adecuadamente y genere el impacto que se quiere en el público. Para esto se hace necesario recurrir a autores como Jerome Bruner (1986) quien en su libro *Realidad mental y mundos posibles* (Bruner, p.23) plantea que un relato, al igual que un argumento, son medios para convencer al otro, teniendo el relato que convencer sobre su veracidad y similitud con la vida, utilizando herramientas como aplicación

imaginativa de la modalidad narrativa, en la que el relator “se ocupa de las intenciones y acciones humanas y de las vicisitudes y consecuencias que marcan su transcurso” (Bruner, 1986, p.24). Lo anterior es de vital importancia para nuestro proyecto, ya que, en el contexto de la música para el teatro musical, las canciones no forman parte del ambiente ni son usadas para realzar emociones; allí cada canción debe tener un por qué en la historia y contar una parte de esta. Los actores, en este contexto no paran la historia para cantar una canción, si no que siguen su historia por medio del canto, siendo fundamental el postulado de Castellanos cuando plantea que “en el musical, los personajes cantan injustificadamente, lo cual rompe con las pretensiones realistas del arte dramático tradicional. Por ello, el musical (sin importar su temática) tiene tintes innegables de surrealismo, pues la música está justificada en el mundo creado en escena, fuera de la realidad en la que vive el espectador” (2013, p.113).

Esto es de vital importancia, ya que las canciones que se van a componer tienen que contar una historia específica y tienen que convencer al público de la veracidad del relato y su similitud con los hechos reales, ya que en el teatro musical la historia se narra a partir de lo cantado y no por medio de diálogos (Castellanos, 2013, p.113).

En el teatro musical, tal como lo plantea Castellanos (2013, p.113) existen pasajes cantados llamados “Arias” que son sobre los cuales se erige la estructura del musical y otros momentos hablados llamados “pasajes” que funcionan como transición entre una aria y otra. Según lo anterior, es fundamental para el actual proyecto identificar cuáles son los momentos de la historia que por su importancia narrativa y emotividad deben ser cantados, siendo así de vital importancia lo que plantea Castellanos (2013 p.115), quien afirma que en género de musical los mecanismos que lo componen trabajan bajo los mecanismos de exposición y resolución y debido a esto, toda situación que de información en el texto ayuda a crear la problemática de la

narración o a cerrar un problema. Por lo tanto, estas tienen que ser las funciones de las arias (exponer o resolver) para ir creando la estructura del musical por medio de arias que representan acciones más que discursos simples. En esta vía, se hace fundamental lo planteado por Bruner (1986, p.28) quien argumenta que las grandes obras de narrativas comienzan con un estado de calma, canónico o “legítimo”, que se interrumpe por alguna circunstancia y para producir una crisis que termine en la resolución de la calma. De los dos autores que se mencionaron anteriormente se podría deducir, complementando sus postulados, que las arias deben ser escogidas en los momentos en los que la historia presenta su calma inicial, la interrupción de esta, la crisis con su respectivo conflicto generado y la paz o calma final; para así formar la estructura del musical basados en las arias que propiciarán la narrativa de los eventos más importantes de la historia.

Por otro lado, es de suma importancia adentrarnos en la música como medio que de fuerza y carácter a la historia que se está contando en cada aria del musical, ya que esto nos permitirá reforzar uno de los elementos fundamentales de este trabajo de investigación que es utilizar cada una de las canciones o arias como medio para la construcción de la memoria histórica. En este sentido, se hace fundamental el planteamiento de Nelson Goodman en su libro *Maneras de hacer mundos* (1978, p.140-141) quien sitúa a medios como la música, la poesía o la danza como “nuevos mundos” y destaca en estos su construcción basada en mecanismos no literales como la metáfora o medios no denotativos como la ejemplificación o la expresión. En nuestro caso, se hace de vital importancia la utilización de mecanismos no literales dentro de la música como lo son la melodía, armonía, el ritmo y las dinámicas musicales, que le darán el carácter a cada canción, generarán, como los llama Goodman, “nuevos mundos” y ayudarán a

entregar el mensaje que se quiere hacer llegar al receptor, mediante elementos diferentes a la letra y elementos literales que cuenten la historia.

Marco Conceptual

Para enmarcar el presente trabajo en todas sus dimensiones, se hace fundamental describir ciertos conceptos y adentrarlos al contexto requerido. Estos conceptos serán los de *memoria histórica*, *teatro musical* y *leitmotiv*, que nos darán definiciones claves que permitirán tener una comprensión amplia de lo que se pretende lograr con la solución de la pregunta de investigación.

En primer lugar, se hace prioritario definir el concepto de *memoria histórica* y de qué forma se abordará en la presente investigación, esto debido a que en nuestro país este término ha sido usado, mayormente, para referirse a memorias del conflicto armado, caso que no tiene relación completa con nuestro proyecto ya que, aunque muchas de las mujeres en las que se centra la historia han sido víctimas de este conflicto, lo que se quiere resaltar no es precisamente esta situación, sino la forma en la que estas mujeres se rebuscaron una forma de subsistir y sacar adelante a sus familias de una forma no convencional.

Por lo anterior, se valora una definición del sociólogo francés Maurice Halbwachs, que recopila Pablo Colacrai, en la que éste hace referencia a los marcos sociales de la memoria como “recuerdos estables que permiten a los individuos la recuperación del pasado” (Colacrai, 2010, p.65). Esto justamente es lo que se busca, generar mediante la narrativa de las canciones compuestas unos recuerdos estables que generen la conservación de estas memorias y permitan a esta comunidad la recuperación del pasado; unas memorias que estas personas nunca vieron la

necesidad o nunca se atrevieron a resguardar, muchas veces por el mismo recelo que le tiene una sociedad a personas que se ganan la vida de una manera poco tradicional. En esta vía, cobra sentido lo defendido por Elizabeth Jelin quien aporta una idea importante sobre las memorias y resalta la importancia que tiene el receptor de las memorias al afirmar que “En el plano de las memorias individuales, el temor a ser incomprendido también lleva a silencios. Encontrar a otros con capacidad de escuchar es central en el proceso de quebrar silencios”. (Jelin, 2002, p. 32).

Otro de los conceptos que es importante abordar es el de *teatro musical*, un arte dramático muy joven, que nació a principios del siglo XX y que integra la música, la danza y el teatro como ejes fundamentales, pero en lo que a nosotros respecta en el actual trabajo de investigación, es pertinente citar a John Kenrick (2008) quien describe al musical como una producción para teatro, televisión o cine que usa canciones con un estilo característico con el objetivo principal de contar una historia; menciona también que las artes visuales, la danza y la actuación pueden entretener al espectador y generarle diferentes tipos de estímulos, pero para que todos estos demás elementos funcionen, se hace fundamental que el musical cuente la historia, por medio de las canciones, de manera convincente.

En este sentido, hay ciertas características que son fundamentales para moldear el estilo de las canciones que contarán la historia en el teatro musical. Estas características están dadas para darle una voz propia a cada personaje, lo cual es de vital importancia en este proyecto en el que se busca darle visibilidad a un gremio informal y hacerlos parte de la memoria histórica de una comunidad.

Otro de los conceptos que se hace prioritario mencionar es el de *leitmotiv*, concepto que la Real Academia de la Lengua Española define como “Tema musical dominante o recurrente en una composición o motivo central o asunto que se repite, especialmente en una obra literaria o

cinematográfica” (Real Academia Española, s.f., definiciones 1 y 2). Para entender este concepto basta con remitirse a obras de teatro musical, o incluso, si no se conoce mucho sobre estas, a películas animadas musicales, en las que se ve como algunos personajes cuando cantan un diálogo lo hacen referenciando una estructura melódica igual o con cierta variación a lo largo de la obra, lo que genera una identidad propia en la voz de estos, representada musicalmente. Este concepto es usado por múltiples compositores, como lo indica María Paula Angulo al hablar de Jason Robert Brown, de quien resalta que “la mayoría de música que escribe es narrativa y sus métricas, armonías y melodías, representan directamente las acciones de personajes y sucesiones de eventos (...) También es común encontrar el uso del leitmotiv en las obras de Brown, como herramienta narrativa que mantiene unidad en el score” (Angulo, 2020, p.10). De lo anterior se puede apreciar que los leitmotiv no solo son usados para darle una característica a los personajes, sino que también pueden ser usados como una herramienta para darle una cohesión narrativa a la música en el teatro musical.

Por otra parte, en este apartado se hace fundamental contextualizar sobre la historia a la que se hará referencia y que inspirará la composición de las canciones. Todo comienza hace más de diez años cuando la periodista Carolina Calle Vallejo hizo sus prácticas profesionales al interior de la Cárcel Bellavista del municipio de Bello Antioquia y allí notó que los días de visitas a los presos, en las afueras, además de todo el movimiento propiciado por los visitantes, había un comercio informal que ofrecía alternativas a estos mismos para diferentes situaciones que tenían que sortear. Por esta razón, entre otros oficios, había mujeres que alquilaban chanclas transparentes a las visitantes que no conocían la restricción de no poder ingresar con un calzado diferente a este, ofrecían el servicio de guardar paquetes y pertenencias mientras entraban los visitantes, trasnochaban desde el día anterior para ofrecer el servicio de cuidar puestos, entraban

paquetes a los presos cuando el visitante no tenía tiempo de hacer la fila, entre muchos otros más. De esta forma fue que, junto a un equipo de producción, Carolina comenzó a documentar todo esto que se vivía en los días de visitas y creó un vínculo con aquellas mujeres de este gremio informal; hasta que un 24 de diciembre a una de estas mujeres, llamada María, le tendieron una trampa.

En uno de los paquetes que le habían pagado por entrar, la persona que la contrató había introducido cocaína camuflada en chorizos, los guardias encontraron esto mientras María pretendía ingresar y, por esto, fue enjuiciada con la posibilidad de ser condenada a una pena de 10 años de prisión. Así que de esta forma comenzó un juicio oral y público que se centró en tratar de demostrar la inocencia de María argumentando que lo que ella hacía era su trabajo, que es apenas uno entre muchos otros de este gremio informal situado en las afueras de la cárcel.

Esta es entonces, la historia en que se va a centrar el musical, y para el presente trabajo se escogerán algunos momentos fundamentales de ésta, para dar contexto e introducirnos un poco en el proceso que tuvo que vivir María y este gremio de mujeres.

Marco Legal

Un tema fundamental en el que debe estar enmarcado el proyecto, legalmente hablando, es en derechos de autor, ya que se trabajará con obras artísticas inéditas. Por esto, es de vital importancia incluir ciertos aspectos de la ley 23 de 1982, que promulga la protección que tendrán los autores de obras artísticas para sus obras, así como a los intérpretes y ejecutantes (Art. 1, Ley 23 de 1982). En esta ley, en su artículo 4, se menciona la titularidad de derechos reconocidos por la ley al autor de la obra, intérprete o ejecutante (sobre su ejecución), el productor (sobre el fonograma) (Ley 23 de 1982); esto quiere decir que es de vital importancia otorgar los derechos

a las personas que, para el presente proyecto, ayuden en temas de producción y ejecución y delimitar mediante un contrato su participación sobre los derechos patrimoniales de las obras. Por todo lo anterior, es de vital importancia realizar el registro de las canciones ante la Comisión Nacional de Derechos de Autor, para así blindar estas obras artísticas al momento de distribuirlas, además para tener el derecho exclusivo, al contar con los derechos patrimoniales, de reproducir la obra, efectuar traducciones, adaptaciones o arreglos y exhibir al público mediante distintos formatos (Art. 12, Ley 23 de 1982). Finalmente, es importante aclarar, que según el artículo 30, hay otro tipo de derechos llamados “derechos morales” que protegen al autor perpetuamente, así que, en caso de una futura venta o cesión de los derechos patrimoniales, se tendrá que seguir dando el crédito a los autores de la obra (Ley 23 de 1982).

Metodología

Este proyecto está centrado en una investigación cualitativa con un método historiográfico. Como herramientas metodológicas estuvo presente la observación, las entrevistas abiertas a los personajes de la historia como técnica para recolectar los datos y la revisión de archivos audiovisuales y escritos derivados de la investigación de la periodista Carolina Calle Vallejo. Según lo planteado por Cerda (1991), la investigación es histórica ya que la preocupación principal se centró en recuperar la historia real y sus repercusiones actuales y en darle voz a un sector de la población de nuestro país que nunca se ha mencionado y por no participar en el poder, no ha logrado que se cuente su historia (P. 40-41).

En primer lugar, se analizará la historia por medio de la investigación con la que se cuenta y el material de archivo que existe actualmente, también se investigará sobre los ritmos más escuchados a las afueras de la cárcel Bellavista. Este análisis de la investigación y de la

historia, servirá para escoger las canciones que se compondrán para el proyecto, teniendo como referencia lo expuesto en el marco teórico. Luego, se analizará e investigará el tipo de música y ritmos que se escuchan a las afueras de la Cárcel Bellavista, para así definir los géneros en los que se enmarcarán las canciones a componer. De esta forma se reforzará la función narrativa de cada canción y, además, se plasmará la idiosincrasia del gremio y la comunidad de las afueras de la cárcel bellavista, para así aportar al cumplimiento del objetivo de ayudar a la construcción de la memoria histórica por medio de las canciones.

En el momento en que se tengan las temáticas, ritmos y géneros de las canciones definidas, se procederá a realizar su composición, plasmando en la bitácora de composición todas las herramientas compositivas que se utilicen y su relación con la narración de la historia, mezclando lo aprendido en la cátedra de interpretación-creación con los elementos estilísticos del teatro musical. En este punto del proceso es fundamental determinar el leitmotiv que caracterizará a cada personaje a lo largo de la obra o que representará diferentes momentos narrativos de la obra, el cual irá apareciendo en diferentes canciones para darle un hilo conductor a través de los motivos. Luego se procederá a grabar los diferentes instrumentos y las voces correspondientes a los personajes que interactúan en las canciones para obtener la maqueta inicial. Cabe aclarar que el resultado final de las canciones, por el alcance del actual proyecto, no será una grabación profesional si no una maqueta inicial de buena calidad, con una mezcla entre instrumentos reales e instrumentos virtuales sacados de librerías.

Al ser estas canciones parte de un género que denomino “Música documental”, es fundamental que las personas que den voz a los personajes tengan características de estos, por lo que en este caso no se buscarán cantantes profesionales, si no personas que puedan tener características de los personajes.

Para medir el impacto que tendrán las canciones en la construcción de memoria histórica del gremio informal de las afueras de la cárcel Bellavista, se recogerán testimonios de personas a las que se les mostrarán las canciones, entre ellas se buscará acceso a miembros del gremio informal de las afueras de la Cárcel Bellavista. Lo anterior se realizará con el fin de medir la percepción, que tienen propios y extraños de las canciones, y su opinión de cómo pueden aportar estas, y sus elementos característicos, a la construcción de memoria histórica de una comunidad que prácticamente no ha tenido visibilidad ante la sociedad.

Hallazgos:

A medida que se fueron componiendo las canciones, se fueron logrando cada uno de los objetivos planteados. Para moldear la música al estilo del teatro musical, se hizo un análisis de qué canciones podían ser pertinentes componer según el análisis de la historia y el tipo de canciones características del género donde se logró lo siguiente. Se creó una canción de apertura como lo es *Bellavista S.A.*, en la que se explica de forma general quiénes son los personajes de la historia y qué hacen en la cárcel Bellavista. También se realizó una canción que introduce un personaje como lo es *La matrona del penal*, en la que se da contexto sobre quién es uno de los personajes principales y su importancia para la historia. Adicional a esto, se compusieron dos canciones que explican qué quiere hacer un personaje; ellas son *El rifi rafe*, en la que un narrador explica lo que van a hacer a lo largo de la obra la fiscal y el abogado, y *Nada más que la verdad*, en la que María expresa su resignación y demuestra que lo único que puede hacer es esperar cómo se desenvuelve el juicio en su contra. Otra de las canciones que se compuso fue *Casa por cárcel* que funciona como canción de transición entre el juicio que se desarrolla y el veredicto del juez. Contrario a las demás canciones, que tenían una estructura y un estilo cercano al género

de teatro musical, se compuso una obra experimental llamada *Los alegatos* que le dará dramatismo al musical y generará un factor diferenciador con otros espectáculos de teatro musical.

Para la ejecución de las voces utilicé a personas cercanas, en su mayoría de mi familia, con presencia de algunas mujeres de más de cuarenta años que interpretan a mujeres del gremio informal. Esto permite darle cierto toque de realismo, con voces maduras que representan a las protagonistas reales de la historia.

Luego de tener las maquetas de las canciones grabadas, estas fueron mostradas a diferentes personas, algunas de ellas con relación con el gremio informal de las afueras de la cárcel Bellavista. La totalidad de los comentarios fueron muy positivos y dan muestra de que para las personas estas canciones logran darles voz a las mujeres del gremio y aportan a que muchas personas conozcan su historia; además, se logra que ellas mismas se sientan reconocidas y que sus familiares y personas cercanas se sientan orgullosas de ellas. Una muestra de esto fue el testimonio de una de las mujeres que fue parte del gremio en el que manifiesta su felicidad por haber escuchado las canciones y manifiesta su deseo de que el proyecto continúe para seguir mostrando su historia, así como el testimonio de una de las familiares de alguien que pertenece al gremio en el que manifiesta lo orgullosa que se siente de su familiar y expresa su deseo de que muchas más personas conozcan sobre las mujeres que trabajan día a día a las afueras de la cárcel. Además de estos testimonios, también se obtuvo la visión de personas que no pertenecen al gremio y nunca habían escuchado hablar de estas mujeres; allí las personas mostraron su alegría por escuchar estas historias por medio de la música y resaltaron la labor social del proyecto al darle voz y visibilidad a esta comunidad. También uno de los testimonios resalta que las

canciones la llevaron a los diferentes lugares donde se lleva a cabo la historia y manifiesta que estas le hacen honor al espíritu alegre y vivo de las mujeres que trabajan en estos oficios.

Conclusiones:

- Se definieron las temáticas de las canciones de acuerdo con momentos importantes de la historia, lo que permitió componer canciones que plasmaran la esencia del relato y tuviesen el estilo del tipo de canciones representativas en un espectáculo de teatro musical.
- Se utilizaron los ritmos más escuchados a las afueras de la cárcel fusionados con otros elementos como ritmos urbanos y herramientas experimentales. Con esto se logró plasmar, por medio de la música, un ambiente que transporta al oyente a las afueras de una cárcel, pero sin abandonar el carácter dramático que deben tener las canciones en el género de teatro musical. Lo anterior se pudo comprobar mediante los testimonios de las personas que escucharon las canciones, en los que mencionan que la música transporta al oyente a un lugar que este no conoce.
- Nos dimos cuenta, por medio de los testimonios, que las personas que escucharon las canciones consideran que estas aportan a darle una voz a esta comunidad. Por lo anterior, cuando se complete la escritura de todo el musical, se puede llevar a plataformas de difusión, como teatros o streaming, que permitirán que muchas más personas puedan conocer los oficios y las mujeres que se ganan la vida a las afueras de las cárceles de Colombia.

Referencias:

- Angulo Abello M. P. (2020). *SHAKESPEARE CANTA: Composición de 6 canciones para teatro musical basadas en una obra de Shakespeare* [Tesis de maestría, Universidad El Bosque]. Recuperado de <http://hdl.handle.net/20.500.12495/5860>.
- Bruner, J. (1986). Realidad mental y mundos posibles. Harvard University Press. Recuperado de: <https://etnolinguisticablog.files.wordpress.com/2018/09/bruner-jerome-realidad-mental-y-mundos-posibles-cap-5.pdf>
- Calle Vallejo, C. (2009). Se alquilan chanclas y algo más. *El Colombiano*. <https://carrocalle.wordpress.com/2018/03/12/se-alquilan-chanclas-y-algo-mas/>
- Castellanos Vázquez, T. A. (2013). La estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 9(18), 111-135. <https://doi.org/10.34096/tdf.n18.6644>
- Cerda Gutierrez, H. (1991). Los ELEMENTOS de la INVESTIGACIÓN. Editorial El Búho.
- Colacrai, Pablo, “Releyendo a Maurice Halbwachs, Una revisión del concepto de memoria colectiva” en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 14. UNR Editora, 2010
- Cuesta, O. & Gómez, A. (2013). La presencia del pensamiento narrativo en la letra de las canciones. *Poliantea*, (IX), 17, pp. 153-170.
- Goodman, N. (1978). *Maneras de hacer mundos*. Hackett Publishing Company. Recuperado de: https://monoskop.org/images/1/1f/Goodman_Nelson_Maneras_de_hacer_mundos.pdf

- Horowitz, M. E. (2013), 'The craft of making art: The creative processes of eight musical theatre songwriters', *Studies in Musical Theatre* 7: 2, pp. 261–283;
doi:10.1386/smt.7.2.261_1
- Jelin E. (2002) *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI España Editores. Recuperado de:
<http://www.centroprodh.org.mx/impunidadayerhoy/DiplomadoJT2015/Mod2/Los%20trabajos%20de%20la%20memoria%20Elizabeth%20Jelin.pdf>
- Kenrick, J. (2008). *Musical Theatre, a History*, Nueva York, Continuum. Recuperado de:
[http://blanckd.yolasite.com/resources/Musical%20Theatre%20History%20\(Kenrick\)ThtrArts.pdf](http://blanckd.yolasite.com/resources/Musical%20Theatre%20History%20(Kenrick)ThtrArts.pdf)
- Kenrick, J. (Agosto, 2020). *Elements of a musical: The score*. Musicals101. Recuperado de:
<https://www.musicals101.com/score.htm>
- Molina Bohórquez, L. R. (2017). *Representaciones de memoria, identidad y resistencia en el compilado tocó cantar: una travesía contra el olvido* [Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana]. Academia.edu.
- Niño Chaves J. D. (2019). *Música y recuperación de la memoria histórica* [Tesis de grado, Universidad de cundinamarca]. repositorio.ucundinamarca.edu.co
- Suárez Bautista A. C. (2010). *Construcción de memoria colectiva a través de la música la experiencia del movimiento de las madres de plaza de mayo* [Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana]. Recuperado de
[tps://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/7738](https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/7738)

Verhoeff, C. (2021). *Hamilton, the pinnacle of inclusive chauvinism. On the social impact of Lin-Manuel Miranda's 'Hamilton: An American Musical*. (Tesis de maestría, Redboud

University). Recuperado de:

https://www.researchgate.net/publication/351116372_Hamilton_the_pinnacle_of_inclusive_hauvinism_On_the_social_impact_of_LinManuel_Miranda's_'Hamilton_An_American_Musical'

Voelker, K. (2020). *The Musical Theater Style of Jason Robert Brown*. [Tesis de doctorado, University of Northern Colorado]. Recuperado de:

<https://digscholarship.unco.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1318&context=dissertations>

Anexos:**Anexo 1**

Descripción de personajes más importantes que se mencionan en las canciones:

- **Equipo de producción:** Es un equipo compuesto por una directora llamada Carolina, un camarógrafo y un sonidista. Llegan a las afueras de Bellavista con la idea de dramatizar el oficio de las alquiladoras de chanclas y allí conocen a las verdaderas protagonistas del gremio informal. Carolina es uno de los personajes principales ya que entablará un lazo de amistad muy importante con estas mujeres y su testimonio será fundamental para tratar de demostrar la inocencia de María y la existencia de un oficio que todos en el juzgado desconocen. El camarógrafo y sonidista cumplen el rol de narradores en algunas de las canciones, contando desde su óptica las historias de los personajes y lo que va pasando en algunos momentos de la historia.
- **La Zarca:** Es una mujer que se dedica principalmente al alquiler de chanclas. Fue una de las pioneras en el comercio de las afueras de Bellavista y se caracteriza por su espíritu alegre y por no tener pelos en la lengua para hablar. Es la primera persona en tener contacto con Carolina y el equipo de producción y es quien les enseña todo lo relacionado con el comercio informal. En el juicio, es una de las personas que está más pendiente de María y da su testimonio para tratar de demostrar su inocencia.
- **Magnolia:** Su experticia está en guardar paquetes, pero además de eso es la confidente de las visitantes y de las demás mujeres del gremio. Magnolia es de las mujeres de más experiencia por su edad y con su testimonio busca esclarecer las circunstancias que llevaron a María a el juicio.

- **María:** María es la persona que entra paquetes a los presos. Su trabajo consiste en recibir encomiendas de familiares que no pueden hacerle la visita personalmente (en ocasiones por la gran fila que se hace para entrar al penal) y entregarlo a sus familiares privados de la libertad. Por lo general, a María le piden entregar almuerzos hechos por las madres de los reclusos y un 24 de diciembre, en el último paquete que iba a entregar de su jornada, a María le tendieron una trampa. Los guardianes encontraron cocaína en los chorizos en el paquete que ella entraba y se vio envuelta en un juicio que tuvo varias etapas que el musical entrará a relatar.
- **Demás mujeres del gremio:** Además de las tres principales, habrá un ensamble de mujeres que harán algunos solos, los coros y en otras ocasiones serán narradoras de las canciones.
- **Abogado defensor:** Es la persona que intentará argumentar la inocencia de María mediante a través de una consigna: ¡Demostrar la existencia de un oficio y de un gremio! Esto lo llevará a adentrarse a los oficios de cada una de las mujeres y llevar al juez, mediante su relato, a que conozca a estas mujeres y lo que hacen desde hace muchos años para sobrevivir y sacar adelante a sus familias.
- **Fiscal:** Su trabajo es demostrar la culpabilidad de María, por lo que centrará su acusación en decir que estas mujeres en lugar de ser un gremio son una empresa criminal. Por esto, tratará de encontrar inconsistencias en los testimonios de los testigos de la acusada para que el juez dictamine la sentencia de 10 años que ella pide.

Anexo 2

Bitácora de composición y datos de producción:

Bellavista S.A.

Datos de producción:

Intérpretes:

- La Zarca: Sara Zuluaga Jiménez
- Magnolia: Clara Zuluaga Rivera
- Mujer 1: Pilar Cecilia Zuluaga Rivera
- Mujer 2: Claudia Mónica Zuluaga Rivera
- Coros: Juan Sebastián Sierra Gallón y Esteban Mora Zuluaga

Guitarra:

- Juan Sebastián Sierra Gallón

Piano y sintetizadores:

- Esteban Mora Zuluaga

Percusión:

- Sara Zuluaga Jiménez

Producción:

- Juan Sebastián Sierra Gallón
- Esteban Mora Zuluaga´
- Sara Zuluaga Jiménez

Grabación, edición y mezcla:

- Juan Sebastián Sierra Gallón

Esta canción funcionará como la obertura del musical. La escena que precede su inicio comienza con el equipo de producción que llega a la Cárcel Bellavista atraído por la historia de

unas mujeres que alquilan chanclas a las visitantes los domingos. De esta forma, se disponen a hacer un filminuto, con actrices, que dramaticen este oficio, cuando en medio del rodaje, llega la Zarca con otras alquiladoras de chanclas a decirle a este equipo, y en especial a Carolina, que de esta forma no se realiza esta labor y se da comienzo a la canción.

Esta, compuesta en escala de Cm armónica, comienza con mucha intensidad con un ritmo de cumbia fusionado con elementos urbanos. En el inicio “La Zarca” comienza a enumerar todos los oficios que se dan a las afueras de la cárcel con una primera estrofa que tiene la siguiente letra:

Zarca:

“Se alquilan chanclas, libros, pastillas, lo que necesite para entrar.

También se cuidan sus cosas por ratos, yo le aseguro podrá ingresar

A las afueras de Bellavista allí nos podrá encontrar, logrará visitar a quien la espera, usted no se arrepentirá.”

Luego de esto, todo el elenco (ensamble y personajes principales) del gremio informal, conformado por alquiladoras de chanclas, guardadoras de paquetes, cuidadoras de puestos, entre otras, y ensamble masculino, le canta al equipo de producción el coro:

“Mujeres, entre montañas y un penal.

su historia, Bellavista S.A.”

En la segunda estrofa Doña Magnolia, una guardadora de paquetes, presenta a la Zarca, líder de las alquiladoras de chanclas, quien será fundamental en el desarrollo de la historia, ya que da su testimonio en defensa de María en el juicio. Luego La Zarca entra como solista diciendo una línea y Magnolia finaliza la estrofa al unísono para darle paso a la repetición del coro.

- Magnolia: *“La Zarca es quien ríe día y noche, el rebusque es su especialidad,
Trasnocha entre chanclas y aguardiente buscando pues para calzar.”*
- Zarca: *“Pero entre visitantes y guardianes la higiene nunca deja atrás, si sientes
pecueca en tus tobillos, uh....”*
- Ensamble: *“tu plata devolverá”*

*“Mujeres, entre montañas y un penal.
su historia, Bellavista S.A.”*

En la tercera estrofa las mujeres del ensamble siguen presentando oficios y servicios que ofrecen al equipo de producción y además se presenta Doña Magnolia, una de las mujeres que guarda paquetes a las afueras de la cárcel y quién también testifica a favor de María. Es importante resaltar que se presentará por primera vez el leitmotiv que representa a este personaje con la línea melódica que será característica más adelante, tanto en su canción como en otras canciones, y con parte de la letra de esta. Luego de la estrofa se vuelve y se interpreta el coro.

- Mujer 1: *“Le vendo minutos”*.
- Mujer 2: *“Le borro sellos”*
- Mujer 1: *“La pongo bonita aquí nomás”*
- Mujer 2: *“Le rento brasieres sin varilla pa’ que no le piten al entrar”*
- Doña Magnolia: *“Le guardo su plata, le guardo el reloj, le guardo el anillo y hasta
secretos guardo yo”*.
- Ensamble: *“Mujeres, entre montañas y un penal.
su historia, Bellavista S.A.”*

En la cuarta y última estrofa se baja toda la intensidad con la que venía la canción para que La Zarca presente a María, describa su oficio como paquetera (persona

que entra recados a los presos de parte de sus familiares y amigos) y anticipe al espectador sobre el juicio que tendrá que enfrentar.

*“María entra paquetes a los presos,
Pensando siempre en el riesgo que habrá.
Sabido que hay guardias que la esperan
Y sin saber que trampa habrá.
Con quince años en su oficio quiso entregar un paquete más
Y droga en chorizos camuflada, pusieron en jaque a su libertad.”*

A continuación, se realiza un corte para volver a subir el ritmo de la canción y llegar al clímax final, con el ensamble de hombres presente quienes cantan:

“Son mujeres, una historia, un juicio para demostrar.”

Por último, se canta un coro final cantado por el ensamble, mientras se realizan pregones con los leitmotiv que las caracteriza a los personajes. El final de la canción está marcado por un unísono a capella de gran intensidad, de todo el ensamble cantando “Bellavista S.A”.

*“Mujeres, un juicio para demostrar
Su inocencia y un oficio que es real
Mujeres, sueños y anhelos por contar,
Su historia, Bellavista S.A.”*

EL RIFIRRAFE

Datos de producción:

Intérpretes:

- Narrador 1: Esteban Mora Zuluaga
- Narrador 2: Juan Sebastián Sierra Gallón

Guitarra:

- Juan Sebastián Sierra Gallón

Piano y sintetizadores:

- Esteban Mora Zuluaga

Percusión:

- Sara Zuluaga Jiménez

Producción:

- Juan Sebastián Sierra Gallón
- Esteban Mora Zuluaga´
- Sara Zuluaga Jiménez

Grabación, edición y mezcla:

- Juan Sebastián Sierra Gallón

Esta canción es de género guasca fusión, con elementos digitales que le dan aires actuales y aparición de instrumentos de cuerda que le dan van dando momentos dramáticos a medida que se desarrolla la obra y se va contando esta historia que inicia la teoría del caso del abogado defensor y la fiscal, en la que cada uno describe cómo llevará a cabo la defensa de su

posición, ya sea para juzgar o defender a María. De esta forma, dos narradores que están presentes en el juzgado (parte del equipo de producción que se mencionó inicialmente en la canción Bellavista S.A.) son quienes cantan toda la canción e introducen al espectador sobre lo que va a pasar:

Narradores:

*“Vamos a ver de qué se van a pegar
para juzgar o defender a la presunta paquetera,
Vamos a ver a quién le van a creer
su versión de la verdad.
Este rifirrafe apenas va a empezar
y cada quien pone sus cartas en la mesa”*

Lo anterior se piensa soportar escénicamente congelando a las personas presentes en la escena y solo dejado a los narradores contando la historia en los momentos que se canta.

Luego de ese preámbulo la percusión baja su intensidad mientras se hace un solo de guitarra que acompaña a la fiscal, en este momento se descongelan los actores presentes en la escena, citando unos artículos del código penal en los que se habla del delito que presuntamente cometió María, a lo que los narradores responden cantando lo siguiente a modo de explicación para el que escucha:

*“Artículo 376 capítulo 2, del libro 3, inciso 2 del código penal (En cristiano
señora)*

*Es decir que María es una mula
y la cogieron con la droga en las puertas del penal”*

Lo que sigue a continuación es el preámbulo de lo que hará el defensor, así que en este momento se congela nuevamente la escena, quedando solo los narradores cantando lo siguiente, mientras los violines hacen referencia a un motivo inspirado en “In the Hall of the Mountain King” de Edvard Grieg que le da la sensación de misterio a este fragmento:

*“Vamos a ver de qué se va a pegar
 El defensor de la presunta paquetera
 Él confió en la historia de un gremio informal
 Va a demostrar la existencia de un oficio
 Él tiene muy claro en el chorizo había droga
 Su discurso no refuta eso
 Se metió en el cuento y sacó todo su arsenal
 Se armó con pruebas y videos, documentos y relatos
 La voz de una periodista para contar su verdad”.*

Es importante resaltar que en esta estrofa se introduce uno de los motivos musicales del coro de la canción La Matrona Del Penal, que representa la valentía que en este momento tendrá el defensor para llevar las riendas de este caso.

Después de esto, la canción empieza a entrar en un fragmento climático, en el que entran todos los elementos y motivos musicales presentados por los instrumentos a lo largo de la obra y se van entrelazando entre sí para dar fin a la obra en su punto más alto y dejar al espectador atento a lo que va a suceder. La letra de este fragmento final es la siguiente:

*“Vamos a ver, vamos a ver
 En el estrado qué pasa con los testigos*

Vamos a ver, vamos a ver

Si cada uno puede convencer al juez con su discurso

Vamos a ver, vamos a ver

Al fin creer o no creer es la cuestión en este asunto

Vamos a ver, vamos a ver

Todos tendrán la palabra, verdad o falsedad cada uno tendrá que demostrar”.

La Matrona del penal.

Intérpretes:

- Narrador 1: Esteban Mora Zuluaga
- La Zarca: Sara Zuluaga Jiménez
- Coros: Juan Sebastián Sierra Gallón

Guitarra:

- Juan Sebastián Sierra Gallón

Piano y sintetizadores:

- Esteban Mora Zuluaga

Percusión:

- Sara Zuluaga Jiménez

Producción:

- Juan Sebastián Sierra Gallón
- Esteban Mora Zuluaga´
- Sara Zuluaga Jiménez

Grabación, edición y mezcla:

- Juan Sebastián Sierra Gallón

Esta canción está en tonalidad de E mayor y fue compuesta en ritmo de corrido mexicano; tiene una instrumentación que incluye batería, tuba, guitarra, y acordeón y se produce en el momento en que La Zarca, una de las alquiladoras de chanclas que acude al juzgado a declarar en favor de María, es cuestionada por el defensor sobre su trabajo en las afueras de la Cárcel Bellavista. Ella responde con la canción, en un momento en el que escénicamente se plantea que el escenario recree el ambiente de las afueras de la cárcel Bellavista.

Para iniciar con la primera parte de la canción uno de los narradores (equipo de producción en la obra), canta el motivo musical de la estrofa, haciendo un paralelo entre lo que se vive en la ciudad, entre personas del común, un domingo a las 6 am y lo que vive la Zarca en este mismo momento:

*“Son las 6 del día domingo, todos duermen
Sea en un cartón, en un cambuche o un colchón.
Casi no se siente el ruido, todo más tranquilo es
En Medellín no se ve ni un solo trancón
Pero en un rincón del norte es diferente,
Alguien ve como al oriente sale el sol*

Sus azules ojos ya se tornan rojos de todo ese cansancio que trae desde el día anterior.”

Luego de esto, entra todo el ensamble masculino cantando el motivo musical del coro que será característico de este personaje, que se seguirá utilizando en las demás canciones cuando se hable de La Zarca

*“Ya allá va (ella va, ella va),
desde el barrio La Camila la verá
La de espíritu joven, una dama sin edad
Es la matrona de las afueras del penal”*

Luego entra La Zarca, primero recitando un texto sobre un solo de acordeón y luego entrando a cantar el motivo musical de la estrofa, contando en qué consiste su trabajo los domingos a las afueras de la cárcel y hablando de los riesgos a los que se ve expuesta por realizar este.

*“Del otro lado de la reja es día de feria
Mujeres y niños llenan al lugar
Hay trabajo en cada carpa
Solo tienes que buscar
Quién unas chanclas pueda necesitar
Pero no todo es tan fácil como se pinta
Hay riesgos que no se pueden evitar
Cada día es una historia con la posibilidad de que las cosas se puedan descontrolar.”*

Luego vuelve y entra todo el ensamble retomando el motivo del coro:

Ensamble:

“Y a allá va (ella va, ella va) hablando a su manera ella va

La Zarca:

"El que se va a morir se muere", "al que le van a dar le dan",

Aquí nadie tiene comprado su lugar.

Ensamble:

Y a allá va (ella va, ella va) con un par de chanclas y aguardiente ella va

Recolectando historias, siempre alegre la verá

Es la Zarca de Bellavista, es sin igual.”

Al final, todo el ensamble masculino canta sin acompañamiento instrumental una última frase para terminar la canción y dejar claro quién es La Zarca y qué hace en las afueras de La Cárcel Bellavista.

“La de espíritu joven, una dama sin edad

Ella es la Zarca de Bellavista S.A.”

Casa por cárcel

Intérpretes:

- Narrador: Esteban Mora Zuluaga
- Coros: Esteban Mora Zuluaga, Juan Sebastián Sierra Gallón, Maria Clara Sierra Gallón, Sara Zuluaga Jiménez.

Guitarra y tiple:

- Juan Sebastián Sierra Gallón

Piano y sintetizadores:

- Juan José Arango

Percusión:

- Sara Zuluaga Jiménez

Producción:

- Juan Sebastián Sierra Gallón
- Esteban Mora Zuluaga´
- Sara Zuluaga Jiménez

Grabación, edición y mezcla:

- Juan Sebastián Sierra Gallón

Esta canción se propicia debido a que a María le dan unos días de casa por cárcel mientras el juez da su veredicto. Por este motivo La Zarca la visita a su casa para verla, quizás, por última vez en libertad, debido a que si sale culpable tendrá que enfrentar una pena de 10 años. La canción fue compuesta en tercera persona y tiene un toque de melancolía, está compuesta en la escala de C mayor, tiene ritmo de guabina y una armonización que toma recursos de lo tonal y lo modal, ya que incluye acordes característicos del modo mixolidio como el 7b.

La canción comienza con un ensamble vocal creando un momento de ambiente, que luego introduce vocalmente el ritmo de guabina para así darle paso a toda la instrumentación (piano, guitarra, tiple, bajo y tambora) y a un solista, que hará las veces de narrador, que cantará el motivo de estrofa y describirá el camino que recorre la zarca para llegar a uno de los barrios más alejados de la ciudad de Medellín.

“Sale en la mañana, hacía el oriente tan lejano, que hasta el que gobierna se olvidó de ese rincón.

Recorriendo el camino por el que ella a diario pasa, para Verla en libertad quizá por vez final

Va camino a encontrar a su amiga, tan cercana, que sus ojos se le empañan al llegar

A aquel rancho de madera en que camufla sus tristezas, y la incertidumbre de pensar qué pasará”

Luego de esto se llega al coro de la canción, un momento muy melancólico en el que escénicamente se tendrá a las dos protagonistas mirándose fijamente de frente mientras la solista canta lo siguiente:

*“Sabén que tal vez, será la última vez
Que estando juntas sus talones en el pasto puedan ver
Que los barrotes no limiten, esas charlas que por siempre dieron vida a las
afueras de un lugar que nadie quiere ver”*

Luego se vuelve a otro momento vocal de ambiente en el que no hay participación de los instrumentos, para darle paso a la segunda estrofa que habla sobre ese momento especial que tuvieron en la visita ambos personajes.

“Entran por el corredor de tierra, tan campestre que hasta los gallos se escuchan al llegar, para abrir esa maleta en la que empacará su vida, y una pizca de esperanza que guarda al final.

*Ella la encomienda a Santa Marta, su patrona, y confía en que su causa escuchará.
Ambas ven que se avecina un viaje tal vez sin retorno, en el que no verán el cielo desde el mismo lugar”*

Finalmente se vuelve al motivo del coro para seguir contando la historia y para dar cierre se vuelve a hacer otro motivo del coro con los instrumentos haciendo redondas para ir bajando la intensidad hasta el final.

*“Sabén que quizá sus vidas cambiarán,
Posiblemente su comadre los domingos no estará
Tendrá que hacer una maleta, y guardar aquello que por una década pueda necesitar.*

*Sabén que su santa conoce su verdad.
Tan solo claman por justicia y conservar su libertad.
Sueñan con volver juntas a trabajar
Y que la próxima visita no sea dentro de un penal”.*

Los Alegatos (*Obra experimental*)

Intérpretes:

- Voces: Material de archivo

Producción:

- Esteban Mora Zuluaga

Edición y mezcla:

- Juan Sebastián Sierra Gallón

Esta obra es pensada como una representación de la cabeza de María en el momento de los alegatos del juicio, es decir, cuando la fiscal y el abogado hacen un recuento final del caso trayendo a la mesa los diferentes testigos y tratan de exponerle al juez las razones de porqué María es inocente o culpable.

En esta obra cada instrumento representa algo de María, siendo el acordeón los pensamientos que se le vienen a María a la cabeza, el sintetizador y los violines las emociones que va experimentando a lo largo de este momento y el violonchelo el pulso del corazón de María. Además, hay fragmentos del material de archivo original del juicio que se pondría desde la consola mientras escénicamente los personajes van interpretando este momento y las luces van dando la sensación de estar dentro de la cabeza de María.

La obra comienza con el acordeón haciendo el motivo musical de la estrofa de *la matrona del penal* motivo que en esta canción se utilizó para situarnos en un tiempo y momento específico con la letra “Son las seis del domingo todos duermen” y en este caso se presenta para situarnos en el momento de los alegatos y en la cabeza de María. Luego entra el juez y abre la sesión para comenzar los alegatos, quedando un delay que va con el tempo de la obra para darle paso al segundo violín que comienza una secuencia en el primer tetracordio del modo locrio de Si; al que se une, en el compás 9, el primer violín con una secuencia a semitonos de distancia de las notas tocadas por el segundo violín. Después se une, desde el compás 11, el sintetizador que utiliza poliacordes tocados en diferentes momentos, que dan color a la secuencia que vienen presentando los violines. Lo anterior, da paso a las intervenciones de la fiscal, desde el compás

12, que va diciendo palabras claves, con la intención de mostrar que estas son las que se van quedando en la cabeza de María. En la anacrusa del compás 17, el acordeón introducirá un motivo que luego se desarrollará en la canción *Nada más que la verdad*, que representa la presencia de ella en un lugar, y el violonchelo hace semicorcheas en acento 3-3-2 que sube la intensidad producto de las palabras fuertes y contundentes que está diciendo la fiscal. Luego en el compás 23 y 26 el acordeón interpreta líneas melódicas de las canciones de Magnolia y la Zarca, a quienes la fiscal está nombrando en su declaración.

En la segunda parte, desde el compás 31, entramos a la declaración del defensor, lo que a María le baja un poco el pulso y por esto el violonchelo comienza a tocar, en negras, una sola nota pedal mientras el piano vuelve y acompaña con notas que dan color. Inmediatamente comienza la voz del defensor y al mencionar la palabra “Inocente” el acordeón hace eco, con un motivo que veremos más adelante en la canción *Nada más que la verdad* que representa la inocencia de María. Luego, en la anacrusa del compás 41, el acordeón presenta un motivo de la canción *Bellavista S.A.* mientras el defensor habla del comercio a las afueras de la cárcel y los violines tocan un motivo rítmico usado en la canción *El rifirrafe*, con el mismo recurso de tocar notas separadas por semitonos. Luego, a partir del compás 44, el defensor comienza a mencionar a las compañeras de María que fueron a testificar, lo que se refuerza con el leitmotiv de cada una de ellas y cada vez que se pone más intenso el relato del defensor, insistiendo en que el comercio informal a las afueras de la cárcel existe (que fue en lo que se centró su defensa), el motivo de los violines es más recurrente y se va llegando a un momento climático.

En la tercera parte se llega al clímax de la obra en el momento en que cada uno puede controvertir y se generan discusiones entre la fiscal y el defensor que se presentan en la obra como fragmentos en los que se escucha de forma muy difusa la voz de cada uno de ellos,

mientras los instrumentos siguen sus motivos musicales y el acordeón, en el compás 61, comienza a realizar el motivo que hacían los violines en la primera parte de la obra. Todo este momento climático llega a su fin y esto da paso inmediatamente a la canción *Nada más que la verdad* que se explicará a continuación.

Nada más que la verdad

Intérprete:

- María: Sara Zuluaga Jiménez

Piano y sintetizadores:

- Esteban Mora Zuluaga

Producción:

- Esteban Mora Zuluaga

Grabación, edición y mezcla:

- Juan Sebastián Sierra Gallón

Esta canción es la resolución de la canción experimental “Los Alegatos”, ya que todo esto que está escuchando María en su cabeza como murmullos y palabras que se impregnan en la mente, generan una respuesta, y es lo que ella cantará en esta canción. La canción se plantea como un tango experimental con una única instrumentación de piano y acordeón.

En la introducción el acordeón inicia con líneas melódicas basadas en cromatismos, hasta que en la anacrusa del compás 5 entra María a cantar sobre una escala menor armónica diciendo que está presente en la audiencia y escucha los argumentos de la fiscal y el abogado defensor:

“Estoy presente, todos hablan del caso.

La fiscal, el abogado, alega ella, debate él”

Mientras María canta este fragmento, el acordeón acompaña con líneas melódicas sobre una escala eólica con cuarto grado aumentado y sexto grado menor y el piano va realizando una secuencia característica que inicia desde el inicio de la canción. Luego se genera un momento dramático en el que quedan solo el piano, con acordes abiertos que no hacen parte de la tonalidad menor de la canción, y la voz de María dice *“Mi libertad está en sus manos”*. Esto lo que busca es representar este texto de María como una especie de lamento en el que deja todo en manos de su abogado defensor.

Luego de esto, el piano vuelve a retomar el ciclo armónico del inicio y entra la voz, en la anacrusa del compás 20, con ímpetu cantando *“Insisto, soy inocente”*, a lo que el acordeón hace eco del *“inocente”* con líneas melódicas con la misma melodía de esta palabra. Después, se vuelven a quedar solos el piano, realizando arpeggios en la mano derecha y acordes diferentes sostenidos en la izquierda para conformar diversos poliacordes, y la voz, saliéndose de la tonalidad menor, pero con notas incluidas en los poliacordes del piano, canta con resignación

“He dicho lo que se, juré la verdad, dije todo lo que soy”.

Luego pasamos al coro, desde el compás 30, en el que se entra con mucha fuerza y por este motivo el piano y el acordeón comienzan a tener más sonoridad de tango, con patrones rítmicos característicos del género y un ritmo armónico que se va acelerando. En cuanto a la voz, María con mucha fuerza canta:

“Solo queda esperar,

Guardar las ganas de llorar,

Pedirle a la esperanza que se quede,

Que no se vaya”.

Cuando se termina el coro, en el compás 36, se vuelve al motivo del piano que siempre da paso a la estrofa y la voz, susurrando, dice “Resisto” para luego cantar con fuerza, como representando un grito “Soy inocente” a lo que el acordeón vuelve a hacer eco como en la primera parte de la canción. Luego, en el compás 43, se llega a un punto en el que se acelera el ritmo armónico en el piano, el acordeón vuelve al ritmo 3-3-2 que se presentó en el coro y la voz canta “Hice lo que solía hacer, juré la verdad, dije todo lo que soy” para darle nuevamente paso al coro, el cual luego de hacerse una vez igual que en la primera parte, se repite con la siguiente letra:

*“Solo queda aguantar,
 Guardar las ganas de gritar,
 Pedirle a la esperanza que se quede,
 Que no se vaya”.*

El final termina con la voz en un calderón en “que no” para terminar en seco cuando dice “*Se vaya*”, quedando solo el ciclo característico del piano en esta canción junto con una nota aguda sostenida en el acordeón.

Anexo 3

Transcripción de testimonios:

Se mostraron las canciones a diferentes personas para evaluar su percepción inmediatamente después de escucharlas. Cabe aclarar que dos de estas personas tienen relación con el gremio del comercio informal de las afueras de la cárcel Bellavista. A continuación, se transcriben los apartes más importantes de este proceso:

- Testimonio 1 (Persona que pertenece al gremio): “Estoy muy contenta, me pareció súper. Muy bueno gracias a Dios nuestro señor. Eso está muy bueno, pa’ adelante, para atrás ni pa’ coger impulso. Vamos a seguir eso lo más que se pueda.”

- Testimonio 2: “Me alegró mucho poder escuchar estas canciones. Quería decir que hace mucho tiempo no veía un proyecto con tanto fondo, tan redondo y tan bien estructurado en todos sus aspectos. Me llegaron al alma esas canciones.”

- Testimonio 3 (Persona con familiar que pertenece al gremio): “Quiero decir que me siento muy orgullosa de mi mamá. Muy rico sería que muchísima gente viera en realidad, no solo ellas si no, como muchas personas se ganan la vida en la cárcel de Bellavista y en muchas cárceles de acá de Colombia para sacar adelante a sus hijos. Muy contenta, muy feliz y nuevamente repito que me siento muy orgullosa de mi madre.”

- Testimonio 4: “Creo que la música en este caso es la mejor manera de hacerle un homenaje a las personas que no tienen voz”.

- Testimonio 5: “La primera vez que escuché las canciones creadas para el proyecto Bellavista S.A. se me aguaron los ojos. Fue inevitable conmoverme ante semejante historia que las canciones relatan con tanta claridad como si se estuviera leyendo prosa. La Zarca indudablemente es un referente de valentía, ingenio, creatividad y berraquera, como decimos acá. Creó su negocio a partir de una necesidad surgida en un contexto que hemos ignorado, del que preferimos no hablar, del que nos olvidamos como sociedad.

Las canciones me llevaron allá, a las afueras de Bellavista, a conocer oficios extraños para mí, nuevos, oficios que jamás imaginé. Me llevaron a hacer fuerza por María, porque se hiciera justicia, porque el juez entendiera que esas mujeres son el significado del rebusque, del trabajo honesto, de la perseverancia.

Además de conmoverme, enseñarme algo nuevo y ponerme a hacerle barra a la libertad de María, algunas canciones me invitaron a bailar, a aplaudir. Con ellas se le hace honor al espíritu alegre y vivo de estas mujeres, se les reconoce, se muestra que su trabajo es valioso, necesario, significativo, pues, gracias a ese trabajo, las parejas se reencuentran, los hijos abrazan a sus papás, el tío recibe un plato de comida con sabor a casa, a amor de madre. El trabajo de la Zarca, María y sus compañeras da un respiro a las almas cansadas de rejas y estigmas. Las canciones que hacen parte de este proyecto enaltecen tan importante labor”.