



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Escuela de Educación

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

EL SONIDO DE LA VIOLENCIA - UNA NOTA A LA BARBARIE. EXPLORACIÓN COMPOSITIVA EN UNA MIRADA INTERDISCIPLINAR

Presentado por la estudiante:

MAYERLY ZULAY SÁNCHEZ PAEZ

Cédula: 1015447239

Código: 2013175038

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- Una visión interesante de la interdisciplinariedad compleja tanto en lo conceptual como en lo creativo.
- Los referentes epistémicos y de análisis constituyen sustancia para el proceso creativo en tanto logran constituirse en sí mismas en técnicas compositivas.
- La estudiante desde la investigación logra asumir diferentes roles como la composición y la dirección que sin duda le exigieron un esfuerzo especial para la producción final del documento.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	FRANCISCO ABELARDO JAIMES		5.0
Jurado 2 - lector	VICTORIANO VALENCIA		5.0
Asesor	ALFREDO ENRIQUE ARDILA		5.0

Nota final: (5.0) Cinco punto cero.

Dado en Bogotá D.C. a los 27 días del mes de Noviembre de 2017.

EL SONIDO DE LA VIOLENCIA

UNA NOTA A LA BARBARIE

EXPLORACIÓN COMPOSITIVA EN UNA MIRADA INTERDISCIPLINAR

MAYERLY ZULAY SÁNCHEZ PÁEZ

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACION MUSICAL

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ, COLOMBIA

2017

EL SONIDO DE LA VIOLENCIA

UNA NOTA A LA BARBARIE

EXPLORACIÓN COMPOSITIVA EN UNA MIRADA INTERDISCIPLINAR

MAYERLY ZULAY SÁNCHEZ PÁEZ

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PRESENTADO COMO REQUISITO PARA
OPTAR AL TÍTULO DE PROFESIONAL EN LICENCIATURA EN MÚSICA**

TRABAJO DE GRADO DIRIGIDO POR:

ALFREDO ENRIQUE ARDILA VILLEGAS

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL


FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ, COLOMBIA

2017


 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>CONSEJO NACIONAL DE UNIVERSIDADES PÚBLICAS DE COLOMBIA</small>	FORMATO
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE
Código: FOR020GIB	Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. biblioteca Facultad de Bellas Artes
Título del documento	El sonido de la violencia- Una nota a la barbarie. Exploración compositiva en una mirada interdisciplinar.
Autor(es)	Sánchez Páez, Mayerly Zulay
Director	Alfredo Enrique Ardila
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2017. 164p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional. UPN
Palabras Claves	Pintura, interdisciplinariedad, composición musical, flautas travesas, compositores en formación, composición musical.

2. Descripción
<p>Trabajo de grado que se propone desde una mirada interdisciplinar, el cual relaciona elementos formales, técnicos y contextuales de la pintura <i>La Violencia</i> de Alejandro Obregón, con elementos musicales desarrollados en una composición musical, a partir de las leyes que desarrolla y propone la teoría Gestalt y la semiótica; esto en función de tomar el lenguaje musical como medio de comunicación hacia las diferentes áreas del conocimiento y concebir así un conocimiento integral.</p>

- | 3. Fuentes |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • Arnheim, R. (1979,1980). <i>Arte y Percepción visual Psicología del ojo creador</i>. Madrid: Alianza Editorial, S. A. • Egg, E. A. (1999). <i>Interdisciplinariedad en educación</i>. Buenos Aires : Magisterio del Rio de la Plata . • Medina, A. (1978). <i>Procesos del arte en Colombia</i>. Bogotá: ANDES. • Morgan, R. P. (1999). <i>La música del siglo XX</i>. Madrid: Akal, S. A. • Offermans, W. (1992). <i>For the contemporary flutist</i>. Amsterdam. • Saborit, A. C. (2000). <i>Retórica de la pintura</i>. Madrid: Anzos, S. L. • Santafé, C. (2008). <i>La teoría Gestalt y su importancia en la enseñanza de las artes plásticas</i>. Cali, Colombia; Grupo 2 Creativo-Corporación Colombia Verde. • La Rotta, E. L. (2008). la estética como salida ética en un mundo vertical y autoritario. <i>PENSAMIENTO, PALABRA & OBRA</i>, 5-11. |

4. Contenidos
<p>La investigación parte de una intención extra-musical, por dicha razón se dirige especial atención hacia los atributos de la pintura <i>La Violencia</i> donde se concentra el saber desconocido, por tanto existe una fase de análisis y descripción del proceso que dan cuenta de una experiencia interdisciplinar, la cual busca una relación conceptual entre las dos áreas.</p> <p>En el capítulo I se presenta el planteamiento y justificación de la investigación, la problemática que origina una constante reflexión en la continuidad del texto, los parámetros que dirigen el tema de estudio, objetivos planteados, para el desarrollo del proceso investigativo y por último la pregunta eje articulador, la cual da origen a <i>El Sonido de La Violencia</i>.</p> <p>En el capítulo II, se encuentra el contenido teórico y las referencias relacionadas con la pintura, se hace un recorrido por el momento histórico en que Alejandro Obregón se revela como elemento potencial en la historia del arte colombiano. También todo lo referente a las teorías Gestalt y semiótica, las cuales fueron el fundamento conceptual de los datos recopilados.</p> <p>En el capítulo III se encuentra el proceso metodológico el cual se enmarca dentro de los lineamientos de la investigación artística A partir de ello se presenta las categorías y las herramientas de análisis e inicia la descripción del diario de campo el cual especifica el proceso compositivo y las decisiones estéticas que surgieron.</p> <p>En el capítulo IV se describe la relación de contenidos de la pintura <i>La Violencia</i> y los elementos específico-musicales a partir de las teorías ya mencionadas, elementos que se evidencian en la descripción siguiente de la obra compositiva, efectuando la relación interdisciplinar y generando las reflexiones y conclusiones finales.</p>

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

--

5. Metodología

El sonido de la violencia establece la investigación artística como enfoque bajo los planteamientos de los investigadores, Abclardo Jaimes, Rubén López cano y Úrsula san Cristóbal. se crean cuatro fases para la organización de la información recopilada desde una experiencia cíclica las cuales son, análisis pictórico, relación interdisciplinar, exploración compositiva y descripción analítica.

También se realiza un diario de campo el cual describe el proceso compositivo, convirtiéndose en un registro que da cuenta del progreso conceptual y estructural frente al trabajo investigativo desde la praxis musical.

Y por último se crean tres fases para la organización y análisis de los elementos pictórico-musicales que intervinieron en el proceso creativo, las cuales se describen desde lo formal, lo técnico y lo contextual.

- 6. Conclusiones**
- La praxis musical, en este caso la acción compositiva contribuyó en la construcción del saber musical y además posibilitó la creación de nuevo conocimiento a partir de la unificación de las dos disciplinas involucradas, música y pintura.
 - A partir de las reflexiones del compositor se concluye que el proceso compositivo evidencia un aprendizaje constructivista, pues es el compositor quien genera su propio conocimiento a partir de la exploración.
 - Se evidencian transformaciones a nivel individual y colectivo, en términos conceptuales y musicales en la compositora y los músicos que interpretaron la obra.

Elaborado por:	Mayerly Zulay Sánchez Páez
Revisado por:	<i>[Firma manuscrita]</i>

Fecha de elaboración del Resumen:	28	11	2017
--	----	----	------

RESUMEN

La siguiente es una investigación interdisciplinar que relaciona elementos formales, técnicos y contextuales de la pintura *La Violencia* de Alejandro Obregón, con elementos musicales desarrollados en una composición, a partir de las leyes que desarrolla y propone la teoría Gestalt y la semiótica, esto en función de entender el lenguaje pictórico para transponerlo a los contenidos específico-musicales aplicados en el proceso de creación compositiva. Por otro lado también es una propuesta pedagógica para los compositores en formación e intérpretes a quienes contribuye en su proceso de formación fortaleciendo su discurso artístico como músicos y pedagogos.

Palabras clave: Pintura, Interdisciplinariedad, composición musical, flautas traversas, compositores en formación, educación musical.

ABSTRACT

The following is an interdisciplinary research which relates formal, technical and contextual elements of Alejandro Obregón's painting *The Violence*, with musical elements developed in a composition, based on the laws proposed and carried out by the Gestalt theory and the semiotics, so that it allows to understand the pictorial language to transpose it to the specific musical contents applied in the process of composition. On the other hand, it is also a pedagogical proposal for the composers and interpreters to whom it contributes in their training process, strengthening their artistic speech as musicians and pedagogues.

Key Words: Painting, Interdisciplinarity, Musical composition, Traverse flutes, Composers in training, Musical education.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	15
1. CAPÍTULO I	17
1.1 Justificación.....	17
1.2 Planteamiento del Problema	20
1.3 Descripción del Problema	24
1.4 Relación con otras problemáticas.....	26
1.5 Pregunta de investigación.....	28
1.6 Objetivo general.....	29
1.7 Objetivos específicos.....	29
2. CAPÍTULO II	31
2.1 Estado del arte	31
2.2 Referentes Conceptuales	35
2.2.1 Procesos del Arte en Colombia	35
2.2.2 Teoría Gestalt.....	40
2.2.2.1 Ley de semejanza por asociación y contraste.....	41
2.2.2.2 Ley de pregnancia	42
2.2.2.3 Ley de Isomorfismo	42
2.2.3 Análisis pictórico a partir de la teoría Gestalt - Rudolf Arnheim	43
2.2.3.1 Composición.....	44
2.2.3.1.1 El centro	44
2.2.3.1.2 El equilibrio	45
2.2.3.1.3 Peso.....	47
2.2.3.2 FORMA	48
2.2.3.3 EL COLOR.....	52
2.2.4 La significación en la pintura.....	54
2.2.5 Técnica de composición musical.....	56
2.2.5.1 Música textural	56
2.2.5.2 Minimalismo	58
2.2.5.3 Gestalt y Semiótica como técnica de composición musical.....	59
2.2.6 La flauta.....	66
3. CAPÍTULO III	71
3.1 Diseño Metodológico.....	71
3.2 Fases de la Investigación.....	75

3.3 Categorías de Análisis de la Investigación.....	79
3.4 Descripción Diario de Campo.....	80
3.5 Validación del Proceso Compositivo.....	92
3.6 Triangulación de Entrevistas.....	94
4. CAPÍTULO IV.....	100
4.1 Transposición de Signos Pictóricos.....	101
4.1.1 Unidades plásticas formales.....	101
4.1.2 Unidades plásticas técnicas.....	102
4.1.3 Unidades plásticas contextuales.....	103
4.2 Convenciones Graficas aplicadas en la Composición Una nota a la barbarie.....	104
4.3 Decisiones Estéticas Musicales.....	108
4.3.1 Una nota a la barbarie.....	108
4.3.1.1 Primer movimiento.....	109
4.3.1.2 Segundo movimiento.....	129
4.3.1.3 Tercer movimiento.....	142
4.4 Reflexiones Y Conclusiones.....	153
BIBLIOGRAFÍA.....	160
DISCOGRAFÍA.....	162
VIDEOGRAFÍA.....	163
SCORE “UNA NOTA A LA BARBARIE”.....	164

INDICE DE IMÁGENES

Imagen 1 Ciclo de fundamentación, licenciatura en música	20
Imagen 2. Alipio Jaramillo, 9 de abril-óleo sobre tela.....	40
Imagen 3. Alejandro Obregón, La Violencia-Óleo sobre tela.....	40
Imagen 4 Circulo descentrado	46
Imagen 5 Imágenes tomadas de, (Arnheim, Arte y Percepción visual Psicología del ojo creador, 1979,1980).	48
Imagen 6 Influencia del pasado	49
Imagen 7 Dibujo ilustrado por Antoine de Saint- Exupéry	50
Imagen 8 Boa que digiere un elefante	50
Imagen 9. Imagen tomada de, (Arnheim, Arte y Percepción visual Psicología del ojo creador, 1979,1980).	51
Imagen 10 Imagen tomada de (Arnheim, Arte y Percepción visual Psicología del ojo creador, 1979,1980).	52
Imagen 11 Referencia de grafía: (Mitropoulos-Bott, 2005).....	104
Imagen 12 Referencia de grafía: (Offermans, 1992).....	104
Imagen 13 Referencia de grafía: (Mitropoulos-Bott, 2005).....	105
Imagen 14 Referencia de grafía: (Offermans, 1992).....	105
Imagen 15 Referencia de grafía: (Offermans, 1992).....	106
Imagen 16 Referencia de grafía: (Mitropoulos-Bott, 2005).....	106
Imagen 17 Referencia de grafía: (Mitropoulos-Bott, 2005).....	107
Imagen 18 Referencia de grafía: (Mitropoulos-Bott, 2005).....	107
Imagen 19 cluster.....	108
Imagen 20. La Violencia.	112
Imagen 21 Alejandro Obregón, Genocidio 1962.....	117
Imagen 22 Alejandro Obregon, Genocidio.	118
Imagen 23, Alejandro Obregón- Vientre de La Violencia.....	122
Imagen 24, Alejandro Obregón – Seno de La Violencia.	124
Imagen 25, Alejandro Obregón- parte superior del cuadro La Violencia.	127
Imagen 26, Alejandro Obregón- rostro de La Violencia.....	128
Imagen 27, Alejandro Obregón- rostro de La Violencia.....	129
Imagen 28, Alejandro Obregón- rostro de La Violencia.....	129
Imagen 29, Alejandro Obregón- La Violencia.	130
Imagen 30, Alejandro Obregón- Seno de La Violencia.....	131
Imagen 31, Alejandro Obregón- La Violencia.	134
Imagen 32, Alejandro Obregón (1962) - Estudio para La Violencia.	136
Imagen 33, Alejandro Obregón- Estudio para La Violencia	138
Imagen 34, Alejandro Obregón- Estudio para la Violencia.	138
Imagen 35, Alejandro Obregón- Estudio para La Violencia.	140
Imagen 36, Alejandro Obregón- Apunte para La Violencia. (Óleo sobre madeflex)	142
Imagen 37, Alejandro Obregón- Estudio para La Violencia.	143
Imagen 38, Alejandro Obregón- Apunte para La Violencia.	146
Imagen 39, Alejandro Obregón- La Violencia.	152

INDICE DE TABLAS

Tabla 1, Herramientas de investigación.....	74
Tabla 2, Categorías de análisis	79
Tabla 3, Triangulación de entrevistas	99
Tabla 4, Transposición Unidades plásticas formales	101
Tabla 5, transposición Unidades plásticas técnicas	102
Tabla 6, Transposición de Unidades contextuales.....	103

LISTA DE EJEMPLOS

Ejemplo 1 Motivo Gaitán	110
Ejemplo 2 horizontalidad sonora	112
Ejemplo 3 Desarrollo plano horizontal	113
Ejemplo 4 Segundo como unidad de tiempo.....	114
Ejemplo 5 estructura inducida musical.....	115
Ejemplo 6 temporal alterna que narra la continuidad de la violencia.....	116
Ejemplo 7 Estructura inducida sobre el ritmo	118
Ejemplo 8 Gesto desde la altura modificada	119
Ejemplo 9 motivo lenguaje atonal	119
Ejemplo 10 peso musical.....	120
Ejemplo 11 desarrollo del Motivo del lenguaje atonal.....	121
Ejemplo 12 ritmo inducido.....	121
Ejemplo 13 texturas a partir de las técnicas extendidas	122
Ejemplo 14 Peso musical.....	123
Ejemplo 15 temporalidad alterna de la violencia en las texturas de las flautas.....	125
Ejemplo 16 Sonido monocromo	126
Ejemplo 17 Melodía iconográfica	130
Ejemplo 18 Eclipse, textura plástica musical	132
Ejemplo 19 Mar, sonido plástico.....	133
Ejemplo 20 atmosfera modal.....	135
Ejemplo 21 ritmo Gestalt	135
Ejemplo 22 Sonidos lúgubres.....	136
Ejemplo 23 fertilidad.....	139
Ejemplo 24 Relación vida muerte	139
Ejemplo 25 Proceso de la violencia.....	140
Ejemplo 26 Gesto tímbrico	141
Ejemplo 27 continuación de la violencia	144
Ejemplo 28 Continuación de la violencia	145
Ejemplo 29 Motivo mujer	147
Ejemplo 30 horizontalidad sonora	147
Ejemplo 31 Horizontalidad sonora.....	148
Ejemplo 32 Motivo de mujer inmerso en la horizontalidad	149
Ejemplo 33 Horizontalidad sonora.....	149
Ejemplo 34 Unión de horizontalidad con la temporalidad de la violencia	150
Ejemplo 35 fin de la narración de la violencia	150
Ejemplo 36 Consecuencias de la violencia.....	151

LISTADO DE ANEXOS

- **ANEXO 1:** Cronograma de la investigación.
- **ANEXO 2:** Partituras: Obras referentes.
- **ANEXO 3:** Audio “Una nota a la barbarie”.
- **ANEXO 4:** Score “Una nota a la barbarie”.
- **ANEXO 5:** Evidencias proceso pedagógico.

Este tiple que aquí suena, tiene cuerdas de venao

Y el viejito que lo toca, tiené ojos de enamorao.

Voy afinar mi guitarra y me voy donde el vecino

Porque esta de cumpledeños para tomarnos un vino.

Aquí me siento a cantar en esta piedra caliente

A ver si esta vecinita se porta con aguardiente.

Vicente Sánchez,

... A un padre que compone en verso.

AGRADECIMIENTOS

Cuando una etapa de la vida está terminando lo más gratificante es poder volver atrás y agradecer a quienes brindaron su apoyo para culminar con éxito el propósito planeado. Así, partiendo de esta perspectiva empezare por quienes me enseñaron el camino de la música; el sacerdote y amigo Ferney Rodríguez quien impulso mis sueños, diciendo “ vamos!, quien quita seas la próxima flautista!”, un momento que al parecer fue, acto de magia porque desde entonces mi vida gira entorno a la flauta, este sentimiento creció al lado de mis amigos y arriesgados poetas que siguen compartiendo el amor por ella. En el transcurso pasaron diferentes maestros pero hay quienes marcan una huella, el maestro Carlos Zuluaga músico de la Universidad Nacional, nos decía “muchachos vivir de la música si es posible, además vives feliz”, también apoyó y sigue apoyando todos nuestros locos sueños.

Tiempo después siguen apareciendo más personas con sabias palabras, buenos consejos, y un abrazo para seguir adelante; el maestro Julio Noguera fue el primero en establecer las bases y fundamentos de la flauta en mi proceso de formación, además quien alentó mi crecimiento musical; el maestro Oscar Santafé, quien opta por las risas como didáctica para el trabajo en equipo, nos enseña a no dejar de ver la vida como niños, con ojos de asombro y con ansias de seguir descubriendo el mundo.

Finalizando mi proceso de formación universitaria me encuentro con el maestro Alfredo Ardila, quien me ha guiado en la interpretación de la flauta travesera, en la culminación de este proyecto y en diferentes aspectos alrededor de la música los cuales se verán reflejados en la siguiente investigación.

También agradezco infinitamente a Juan David Rodríguez, Camilo Arias, Dailyn Almeciga, Diego Gómez, Jairo Romero, Jonathan Peña, Julian Parra, Paula Prieto, y Ianko Peñafort, músicos y amigos que decidieron ser *Una Nota de la barbarie*.

Al maestro Victoriano Valencia quien estuvo presente en el proceso creativo de *Una nota a la barbarie*, agradezco por sus consejos y aportes en la construcción de la obra musical.

Y por último quiero agradecer con especial afecto al maestro Abelardo Jaimes quien con su sin igual forma de ser y enseñar, impulso y fortaleció todo mi proceso con sus conocimientos, apoyo, y compañía.

INTRODUCCIÓN

El Sonido de La Violencia es una investigación interdisciplinar que parte del análisis de la pintura *La Violencia* de Alejandro Obregón, para ello se organiza el material recolectado en tres categorías: lo formal, lo técnico y lo contextual, obteniendo un panorama general al integrar los contenidos de la pintura, los cuales se describirán más adelante; estos son transpuestos a una composición musical para un quinteto de flautas, piano y percusión de la cual se hace un montaje y concreta el producto final de este proyecto de investigación. Por tanto se aprehenden los conceptos que intervienen en el análisis pictórico siendo este reto de la investigación, al querer ampliar el lenguaje musical. Por tanto, se enfoca y se describe con detalle todo el proceso de entender la pintura, para crear desde el saber propio del investigador una composición musical que alude e interpreta los elementos encontrados en la obra pictórica.

Por otro lado la investigación resalta el valor de lo interdisciplinar en las artes, como medio de comunicación entre disciplinas, a través de la teoría y la práctica. Esta última se refleja en las obras artísticas que interpretan desde sí mismas su intervención oportuna en los diferentes contextos a los que pueden aportar al desarrollo del conocimiento.

También es un aporte pedagógico para los compositores en formación, a quienes las herramientas encontradas y los conceptos desarrollados pueden servir para reflexionar sobre sus propias creaciones, invitando a seguir con esta línea interdisciplinar en la construcción conceptual de elementos extra-musicales que consolidan su discurso como, músicos, compositores, artistas y/o educadores.

En el capítulo I se presenta el planteamiento y justificación de la investigación, la problemática que origina una constante reflexión en la continuidad del texto, los parámetros que dirigen el tema de estudio, objetivos planteados para el desarrollo del proceso

investigativo y por último la pregunta eje articulador, la cual da origen a *El Sonido de La Violencia*.

En el capítulo II, se encuentra el contenido teórico y las referencias relacionadas con la pintura, se hace un recorrido por el momento histórico en que Alejandro Obregón se revela como elemento potencial en la historia del arte colombiano junto a varios de sus contemporáneos, sumado a ello se menciona la época de mayor conflicto armado en Colombia la cual dio origen a un tema específico en la pintura de Obregón que desarrolló durante años, y consolidó una producción artística que llegó a su mayor expresión en el 62 con su obra maestra *La Violencia*; enseguida se presentan los conceptos y las leyes propuestas por la teoría Gestalt y la semiótica como medio para entender e interpretar la pintura desde sus elementos técnicos y formales, también algunos elementos en relación al desarrollo de la composición musical (Producto final).

En el capítulo III se encuentra el proceso metodológico el cual se enmarca dentro de los lineamientos de la investigación artística propuesta por Rubén López Cano, e investigadores de la comunidad universitaria de la Universidad Pedagógica Nacional, tomando la creación artística como elemento substancial en los procesos artísticos y de gran beneficio para las prácticas educativas. A partir de ello se presenta las categorías y las herramientas de análisis e inicia la descripción del diario de campo el cual especifica el proceso compositivo y las decisiones estéticas que surgieron.

En el capítulo IV se describe la relación de contenidos de la pintura *La Violencia* y los elementos específico-musicales a partir de las teorías ya mencionadas, elementos que se evidencian en la descripción siguiente de la obra compositiva, efectuando la relación interdisciplinar y generando las reflexiones y conclusiones finales.

1. CAPÍTULO I

1.1 Justificación

El tema interdisciplinar que se desarrolla en la investigación surge en el proceso formativo de la investigadora, pues a una edad temprana practicaba el dibujo imitativo, y de la mano iniciaba un estudio musical en un espacio no formal como intérprete de flauta travesa. Sin embargo tiempo después decide especializar sus estudios en la música, por lo cual abandona su segundo tema de interés la pintura. Tiempo después se retoma esta doble preocupación.

En el transcurso de su proceso formal se presenta una constante inquietud por saber y entender el rol del músico en la sociedad, desde la interpretación musical, el entendimiento de la teoría, el conocimiento histórico del arte, o en las diferentes facetas que encierra este quehacer, sin embargo la respuesta estaba más allá de los conocimientos musicales. Se toma como guía el pensamiento de la antigua Grecia donde los músicos eran aquellos que además de poseer los conocimientos musicales, conocían otras ramas del saber, como las matemáticas, la astronomía, la geografía, etc., y de esta manera tomaban la música como medio para entender el mundo. Discurso que ha permeado la revista *Pensamiento, palabra & obra* de la comunidad académica, de la Universidad Pedagógica Nacional, y proyecta un diálogo, a partir de postulados como el de la socióloga Esperanza Londoño La Rotta:

Para intentar una reflexión acerca del origen y fundamentos de la pedagogía del arte y su relación con la ética, es necesario remontarse a la antigüedad griega, en donde el arte, la política y su pedagogía no eran consideradas disciplinas diferentes, ni susceptibles de ser separadas, sino partes de un “todo”, esto es, del orden de la polis, entendida como una unidad armónica que integraba todas las dimensiones de la experiencia humana. (La Rotta, 2008)

Se genera entonces la necesidad de un pensamiento interdisciplinar, en función de tomar la música como lenguaje, y establecer conectores, puentes que unan las fronteras del conocimiento, planteamiento que han desarrollado y trabajado otros autores, descritos más adelante, y que también tuvieron el deseo de tomar la música como medio de comunicación. Esta innegable pasión por entender dos áreas divididas del conocimiento, la música y la pintura, generan cuestionamientos e inquietudes por reconocer aquellos puentes que entrelazan estas ramas y por encontrar los puntos que aún no han sido explorados.

La interdisciplinariedad en esta investigación es un flujo de comunicación que amplía los paradigmas de cada disciplina, y especialmente lo referente a lo musical, también expande las fronteras entre los artistas y con mayor énfasis, artistas-educadores que buscan alimentar un discurso favoreciendo sus procesos educativos y propuestas artísticas, en el diálogo con otros saberes y en el entendimiento con otro ser.

Se trata entonces de una iniciación en el reconocimiento de saberes pictóricos, una exploración en el mundo de la pintura, en el conocimiento conceptual y teórico que rige el análisis de una imagen; proceso que brinda un abanico de posibilidades para concebir y entender el dialogo de la pintura desde diferentes perspectivas, demostrando que es un mundo extenso y de gran riqueza.

En cuestión de entender la pintura para los desconocedores de ella, y con mayor énfasis para los músicos que quieren entender esta relación conceptual y práctica, proveerá de herramientas que incentivarán su imaginación y motivará a incurrir en otras prácticas de creación, a través de la exploración e integración de otros lenguajes al saber propio. Es una opción para construir asociaciones interdisciplinarias, que pueden apoyar a las diferentes áreas del conocimiento, y a su apropiación desde el entendimiento del individuo con su contexto,

con lo que lo rodea; es una ventana a la comunicación con la diversidad y el devenir del tiempo.

Este trabajo también aporta al papel creador del compositor en formación, concibiendo las diferentes formas de imaginar y concebir el mundo desde la música. En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, se han venido realizando investigaciones al respecto, Luis Hernández creó una composición para guitarra sola, con una discusión frente a la percepción que genera lo visual en lo musical; Daniel Larrota, plantea una relación conceptual de las estéticas planteadas en la vanguardia del impresionismo, desde lo musical y lo pictórico; más adelante se nombrarán con detalle otros referentes que aportaron a *El sonido de la violencia*.

Partiendo de este contexto, la relación que se hace entre música y pintura también tiene relación con la experiencia académica (educación formal) del investigador, por tanto la propuesta de formación de la licenciatura incentiva el pensamiento interdisciplinar a través de los procesos que interactúan con otras áreas del saber artístico, entendiendo que el conocimiento de otras prácticas, que pueden estar dentro de lo formal o no formal, fortalecen el pensamiento del artista.

Estos espacios (**seminario interdisciplinar I, II, III**), (**interludios 3 - 8**), buscan que los estudiantes vivan diferentes experiencias académicas partiendo del acervo cultural y las distintas formas de aprendizaje, y con ello las herramientas que se desprenden de estas actividades logran consolidar una base conceptual en los estudiantes para iniciar y construir sus ideas a partir de la formación que se evidencia en el currículo.

**LICENCIATURA EN MÚSICA
CICLO DE FUNDAMENTACIÓN**

COMPONENTE ESPECÍFICO MUSICAL	ETAPA DE UBICACIÓN		ETAPA DE APROPIACIÓN					TRANSICIÓN	
	I SEMESTRE	II SEMESTRE	III SEMESTRE	IV SEMESTRE	V SEMESTRE	VI SEMESTRE			
	FORMACIÓN TEÓRICO AUDITIVA I 6 H 4Cr	FORMACIÓN TEÓRICO AUDITIVA II 6 H 4Cr	LENGUAJE Y GRAMÁTICA MUSICAL I 4 H 3Cr	LENGUAJE Y GRAMÁTICA MUSICAL II 4 H 3Cr	LENGUAJE Y GRAMÁTICA MUSICAL III 4 H 3Cr	LENGUAJE Y GRAMÁTICA MUSICAL IV 4 H 3Cr			
			ARMONÍA I 3 H 2Cr	ARMONÍA II 3 H 2Cr	ARMONÍA III 3 H 2Cr	ANÁLISIS MUSICAL I 3 H 2Cr			
	TALLER VOCAL INSTRUMENTAL I 3 H 2Cr	TALLER VOCAL INSTRUMENTAL II 3 H 2Cr	CONJUNTO INSTRUMENTAL I 3H 1Cr	CONJUNTO INSTRUMENTAL II 3H 1Cr	CONJUNTO INSTRUMENTAL III 3H 1Cr	CONJUNTO INSTRUMENTAL IV 3H 1Cr			
	INSTRUMENTO ARMÓNICO I 1 H 1Cr	INSTRUMENTO ARMÓNICO II 1 H 1Cr	INSTRUMENTO ARMÓNICO III 1 H 1Cr	INSTRUMENTO ARMÓNICO IV 1 H 1Cr	INSTRUMENTO ARMÓNICO V 1 H 1Cr	INSTRUMENTO ARMÓNICO VI 1 H 1Cr			
	INSTRUMENTO PRINCIPAL I 1 H 2Cr	INSTRUMENTO PRINCIPAL II 1 H 2Cr	INSTRUMENTO PRINCIPAL III 1 H 2Cr	INSTRUMENTO PRINCIPAL IV 1 H 2Cr	INSTRUMENTO PRINCIPAL V 1 H 2Cr	INSTRUMENTO PRINCIPAL VI 1 H 2Cr			
C. PEDAGÓGICO	IDENTIDAD Y ROL DOCENTE I 3 H 3Cr	EDUCACIÓN CULTURA Y SOCIEDAD 3 H 3Cr	DISCURSOS PEDAGÓGICOS Y DE LA EDUCACIÓN 3 H 3Cr	SUJETOS Y CONTEXTOS DE LA EDUCACIÓN 3 H 3Cr	EPISTEMOLOGÍA DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA 3 H 3Cr	OBSERVACIÓN DE LA PRÁCTICA 4 H 2Cr			
C. INTERDISCIPLINAR	MÚSICA Y COTIDIANIDAD I 4 H 2Cr	MÚSICA Y COTIDIANIDAD II 4 H 2Cr	HISTORIA DE LA MÚSICA I 4 H 2Cr	HISTORIA DE LA MÚSICA II 4 H 2Cr	HISTORIA DE LA MÚSICA III 4 H 2Cr	PLANEACION EDUCATIVA Y DISEÑO CURRICULAR 3 H 3Cr			
	MANEJO CORPORAL I 2 H 1Cr	MANEJO CORPORAL II 2 H 1Cr	SEMINARIO INTERDISCIPLINAR I 2 H 2Cr	SEMINARIO INTERDISCIPLINAR II 2 H 2Cr	SEMINARIO INTERDISCIPLINAR III 2 H 2Cr	PARADIGMAS METODOLÓGICOS MUSICALES DEL SIGLO XX 3 H 3Cr			
		INTERLUDIO 1 1 H 1Cr	INTERLUDIO 3 1 H 1Cr	INTERLUDIO 5 1 H 1Cr	INTERLUDIO 7 1 H 1Cr	INTERLUDIO 9 1 H 1Cr			
		INTERLUDIO 2 1 H 1Cr	INTERLUDIO 4 1 H 1Cr	INTERLUDIO 6 1 H 1Cr	INTERLUDIO 8 1 H 1Cr	INTERLUDIO 10 1 H 1Cr			
	ELECTIVAS	ELECTIVA CR 2Cr	ELECTIVA CR 2Cr	ELECTIVA CR 2Cr	ELECTIVA CR 2Cr				

Imagen 1 Ciclo de fundamentación, licenciatura en música

Es así como la experiencia generó un pensamiento interdisciplinar en cuestión de entender dos ramas del arte, a partir de la práctica compositiva, lo cual generó la realización del producto final (composición musical). Por ende la praxis da lugar en esta investigación a la apropiación del saber musical desde el entendimiento de otras lógicas de pensamiento en la relación de los contenidos específicos de la música y la pintura.

1.2 Planteamiento del Problema

En la construcción de esta investigación se desarrolla el concepto de interdisciplinariedad, por lo cual es necesario entender el término y su función, para evitar la confusión con las

otras posibles relaciones que se conocen para el dialogo entre áreas que disciernen en su construcción de conocimiento, por ejemplo: interprofesionalidad, multidisciplinariedad, pluridisciplinariedad, disciplinariedad cruzada, transdisciplinariedad ¹, entre otros conceptos que buscan interacción entre las diferentes áreas del conocimiento; es claro que cada uno se justifica desde una perspectiva diferente. Por lo tanto esta investigación *El Sonido de La Violencia*, busca la relación de la pintura y la música desde una mirada interdisciplinar.

Partimos de la idea de disciplina, pero inseparablemente de ello, está la idea de comunicación, intercambio y confrontación de saberes desde cada una de las disciplinas que pretenden construir un objeto de modo interdisciplinar. Esto nos conduce a nuevos problemas para hacer posible un trabajo interdisciplinar. Ante todo, porque en las diferentes disciplinas pueden darse enfoques diferentes en cuanto al modo de abordaje de la realidad y pueden darse lógicas de construcción del objeto de conocimiento no coincidentes (por no decir contrapuestas o diferentes). (Egg, 1999, pág. 33)

Por lo tanto hacer hincapié en lo interdisciplinar supone entender como lo expresa Egg (1999), en el intercambio de conocimientos entre las diferentes disciplinas:

- “inter” (lo que se da entre) y
- “disciplinariedad” (que expresa la calidad de disciplina).

Es necesario que en esta relación entre la música y la pintura exista un diálogo, una comunicación que permita la viabilidad de comprender lógicas ajenas al conocimiento individual del artista; para lo cual es indispensable el uso de la creatividad y en una constante exploración de su saber pueda así satisfacer sus deseos personales y exponerse en una sociedad que requiere un compromiso con la educación cultural y social de sus habitantes.

¹ Para profundizar en estos conceptos revisar, *Interdisciplinariedad en educación*. Ander- Egg, Ezequiel.

En este orden de ideas la creatividad es inherente a la praxis interdisciplinar, lo cual permite que el artista o investigador tengan un sello que los caracterice como sujetos que hablan desde su individualidad.

La producción artística es, no sólo actividad formal según preceptos dados, sino que como actividad espiritual, es un trabajar desde sí por conquistar contenidos con riquezas desconocidas para poner ante la contemplación individual figuras individualizadas que expresan una unidad de sentido. Así por ejemplo, en la pintura de Botero la redondez de la manifestación corporal pone de presente una particular mirada del artista sobre lo cotidiano, para proyectar un sentido que él capta y pone de presente como rasgo de su propia singularidad. (MEN, 2004)

Ahora bien esta investigación interdisciplinar también persigue un carácter pedagógico, por consiguiente se teje una descripción que explica el proceso de creación (composición musical) y las decisiones estéticas durante la construcción de la obra en función de encontrar otro camino posible de comunicación entre estas áreas y contribuir a los planteamientos y trabajos que se han realizado buscando esta relación interdisciplinar. Por supuesto, están involucrados aquellos músicos, compositores en formación, artistas, y/o educadores a quienes inquieta y puede fortalecer esta exploración del conocimiento en sus prácticas educativas y propuestas artísticas.

El tema se hace más complejo si nos centramos en entender y aplicar la perspectiva del arte y de lo artístico a la educación, en cuanto práctica social encargada de formar al ciudadano, en un contexto y para una realidad compleja en proceso de evolución permanente hacia nuevas posibilidades de ser. (MEN, 2004)

El Sonido de La Violencia opta por partir del saber propio para entender lógicas que hacen parte de otra construcción conceptual y posibilitan un aporte a la construcción del conocimiento por ende a la construcción cultural de una sociedad, como una razón

pedagógica de comunicación. Pues al analizar los elementos presentes en la pintura, claramente es indispensable la perspectiva contextual, y a través de una retrospectiva de la guerra armada en Colombia desde los años 40, se construye una memoria cultural a través del dialogo pintura-música, determinante en la producción final *Una Nota a la barbarie*.

El arte por el arte se complementa en diferentes casos con una razón pedagógica y social, por ejemplo, existen diferentes trabajos artísticos que resaltan por su innovación y las relaciones que derivan de un pensamiento crítico, social e interdisciplinar. Por ejemplo Pablo Picasso pintó un cuadro al que llamó *Guernica* en honor a las víctimas que murieron en el bombardeo durante guerra civil española a comienzos del siglo XX, Picasso tomó el arte con una intención social manifestando el poder comunicativo de su pintura; el compositor polaco Krzysztof Penderecki representó los bombardeos atómicos sobre Hiroshima con su obra *Treno a las víctimas de Hiroshima*, la cual establece ciertas sonoridades texturales que ofrecen una comprensión estética a partir de la distorsión del sonido, también en favor de dejar una lectura y comunicar desde la música este momento lamentable.

La obra *Therenody for the victims of Hiroshima (lamentación por las víctimas de Hiroshima)* para cincuenta y dos instrumentos de cuerda, finalizada en 1960, se encuentra entre las primeras composiciones cluster de Penderecki. (...) *Therenody* agrupa estos sonidos inusuales en varios modelos de textura, transformándolos, desarrollándolos e interviniendo entre ellos para crear la forma general. (Morgan, 1999, pág. 407)

Es así como estos y otros artistas proponen que el acto creativo debe surgir en espacios alternos, expandiendo los contenidos de las teorías y técnicas; ampliando la posibilidad de explorar y comprender conceptos ajenos a su saber; pensando de qué manera se puede crear e innovar tomando todos los aspectos posibles que al artista imagine. A partir de ello

se concibe que la creatividad surge desde aquellos terrenos que no han sido explorados, en la relación interdisciplinar con otras áreas.

1.3 Descripción del Problema

Partiendo de las ideas anteriores, el problema de esta investigación se centra en la relación conceptual de la música con la pintura; el ejercicio compositivo musical (praxis) es fundamental para entender la relación interdisciplinar que abarca estas áreas. Aunque las dos hacen parte del campo de las artes, se desenvuelven en construcciones totalmente diferentes, desarrollando conceptos con diferentes objetos de estudio y solucionando problemáticas distintas, por tal razón el problema recae en el hallazgo de dichos elementos que puedan concebir una simbiosis entre las dos áreas.

Tratándose de una “interacción y cruzamiento de disciplinas”, un trabajo de esta naturaleza exige que cada uno de los que intervienen en esta labor común tenga competencia en su respectiva disciplina y un cierto conocimiento de los contenidos y métodos de las otras. (Egg, 1999)

Para esta relación de conceptos, se buscan los tópicos presentes en ambas áreas, partiendo de la pintura donde se encuentran los saberes desconocidos para esta investigación presentes en la pintura *La Violencia*, por esta razón se apoya en los conceptos desarrollados por la teoría Gestalt y la semiótica, las cuales posibilitan el entendimientos de los elementos que contiene la pintura, que fueron transpuestos al lenguaje musical, evidenciando la intervención de lo interdisciplinar en *Una Nota a la barbarie*.

Hay otros problemas: para un trabajo interdisciplinar es necesario que todos conozcan las “jergas” propias de cada una de las disciplinas implicadas; de lo contrario, habrá

dificultades de comunicación. No se trata tan solo del sistema conceptual propio de la disciplina, sino del alcance que se les da a los diferentes términos; la interdisciplinariedad supone una cierta extrapolación de conceptos. Además, hay que tener una cierta iniciación en los saberes de las otras disciplinas. (Egg, 1999)

Esta misma inquietud ha generado propuestas desde diferentes perspectivas que contribuyen en la búsqueda de la raíz del conocimiento, que debido al avance científico y la dimensión que expandía cada vez más su contenido, produjo la fragmentación de los saberes como argumenta Egg (1999):

La radical historicidad de toda actividad humana y, dentro de ella, de la actividad científica (y la consiguiente evolución de la ciencia y de la tecnología), nos exige considerar la ruptura de la unidad del saber y la fragmentación de los conocimientos científicos, en la multiplicidad de disciplinas como parte de un proceso. (...) Con la aparición y desarrollo de la ciencia en el sentido moderno del término, se fue produciendo una progresiva fragmentación de los saberes. Con el fin de estudiar más profundamente fenómenos de muy diversa índole, estos fueron recortados de la realidad de que formaban parte. (Egg, 1999, págs. 35, 36)

Por lo tanto esta investigación apela a la razón de ver el conocimiento como uno solo, en función de ayudar a eliminar las barreras comunicativas con otras áreas, con otros artistas, con quienes se fortalece y se construye una comunidad académica, que dialoga, enseña, aprende, construye, dinamiza, y en general alimenta los procesos educativos haciendo hincapié en el contexto del que emerge esta investigación (la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional). Siempre en busca de contribuir con un grano en los imaginarios y constructos pedagógico- musicales que allí se desprenden.

Se resalta que este tipo de abordaje práctico – experiencial de la interdisciplinariedad no es muy común en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional (a pesar

de la existencia del “seminario interdisciplinar”), por tanto, se sugiere una mayor aplicación de este tipo de experiencias que potencien el desarrollo de la sensibilidad de los artistas y futuros maestros que se forman en esta universidad. (Calderon, 2016)

1.4 Relación con otras problemáticas

En relación a lo anterior surgen componentes del problema que se relacionan con el tema central; por un lado están los compositores en formación sin experiencia compositiva, puesto que, la inquietud radica en cómo dar inicio a una composición musical. Dicho problema abre una variedad de interrogantes para entender los pasos, las guías, las formas, las reglas, las estructuras, etc., en que el compositor se podría basar para iniciar con este ejercicio. Por lo cual, la descripción del proceso creativo es importante para generar un legado de este tipo de producción interdisciplinar, que contribuye a los estudiantes para dar cuenta que existe un conocimiento previo, unas pautas que otros investigadores han ofrecido y abonan en la concepción de sus prácticas artísticas.

Por consiguiente, esta consolidación de referentes sonoros, auditivos, teóricos, prácticos, etc., constituyen el devenir histórico de una comunidad que se interesa por la comunicación e interacción con otras especializaciones del saber, recae en ellos toda la importancia para dar cuenta en esta producción compositiva de las herramientas, métodos, estrategias y didácticas que fortalecen el discurso individual con un propósito común, hecho que manifiesta Alejandro Ramírez, compositor vallecaucano con una amplia trayectoria en el quehacer de composición musical: (Ramirez, 2017) “solo así alimentamos el dinamismo creativo de modo colectivo, solo así se fortalece la actividad compositiva y se amplía el universo referencial de nuestras músicas. Increíblemente, este ejercicio no nos unifica, sino que nos diversifica”.

En este mismo asunto de la especialización del saber, principalmente en el campo de las artes, dichas especializaciones difieren por los sentidos que respectivamente desarrollan en

cada área, como el tacto, la vista, el oído, y sería un camino interesante para dilucidar al respecto de lo interdisciplinar, pues como se dijo anteriormente para efectuar la comunicación es necesario encontrar un lenguaje común, o en este caso plantearse la posibilidad de agudizar aquellos sentidos que no se desarrollan con intensidad en las diferentes áreas por no ser su material o herramienta de trabajo; además es un claro inicio para la comunicación con otros seres, al permitir expandir las fronteras del conocimiento y de relación con el mundo. Es decir la constante búsqueda de puentes de comunicación.

En la educación artística formal la relación del sujeto con el arte tiende a separarse por el sentido al cual apela – el oído, la vista, etc – entre las distintas disciplinas artísticas, ya sea la música, la pintura o la literatura, entre otras. Es decir a verse y entenderse las artes separadas unas de otras, lo que en este proyecto se denomina *artes particulares*. (Calderon, 2016)

Esta búsqueda de puentes que cierren fronteras con especializaciones del saber, también compete a los interpretes o instrumentistas, quienes están comunicando las intenciones del compositor pero también reflejan su sentir individual, “Por lo tanto, todas las decisiones que se toman con respecto a la estructura musical de orden tímbrico, armónico y/o melódico están constantemente permeados por este propósito: el de comunicar” (Ramirez, 2017). Este quehacer refleja la necesidad de permearse para construir un discurso coherente que llega a las diferentes personas que escuchan y construyen un imaginario sonoro con cada interpretación, por lo tanto el instrumentista también debe untarse de otros saberes, otros conceptos que enriquezcan su labor.

Wagner llevaba consigo una herencia familiar del teatro muy fuerte, lo que seguramente lo llevó a proponer la “Obra de arte total”. En este caso, hablamos de un llamado creativo tendiente a la interdisciplinariedad, donde la formación artística de un alma sensible no le permite vivir la particularización del arte (a

pesar de haberse profesionalizado solo en una práctica artística) sino que siempre va a buscar su conjunción. (Calderon, 2016)

Es claro entonces que el tema central de esta investigación y su problemática, ofrece un panorama de intervención para concebir lo interdisciplinar como agente de construcción y de comunicación en diferentes aspectos como se postularon anteriormente, inquietudes que siguen alimentando y pueden concebir investigaciones a futuro con distintos énfasis por lo menos en el arte, en función de seguir en la construcción de un pensamiento interdisciplinar.

1.5 Pregunta de investigación

En la relaciones que se conocen entre música y pintura encontramos que hay varios conceptos que comparten como: color, ritmo, tema, formas, composición, clímax entendido desde la zona aurea, entre otros, los cuales hacen alusión a diferentes aspectos técnicos y estéticos de las dos artes. Partiendo de esta idea, diferentes autores y artistas han buscado esta relación desde su quehacer. Kandinsky con la sinestesia establece relaciones que refleja en sus pinturas (composición V, VI, VII); Scriabin propone unas equivalencias entre los tonos de color y sonidos, lo que se evidencia en su obra Prometeo “A poem of fire”; Mussorgsky hace unas relaciones entre los elementos que encuentra en diez pinturas y las implementa en *Cuadros de una exposición*.

También artistas colombianos han efectuado esta simbiosis, por ejemplo el compositor Alejandro Ramírez destacado en el ámbito de música para cine, compuso *La Sinfonía de la Selva*, a partir de una serie de cuadros del pintor Carlos Jacanamijoy, quien recrea momentos místicos y espirituales con su comunidad, llenos de colores y formas, lo cual llamo su atención para convertirlos en música. Luis Hernández egresado de la Universidad Pedagógica, también realizo una composición para guitarra sola a partir de dos obras de Salvador Dalí. Existen claros ejemplos que quieren recrear esta relación de pintura y

música, y más adelante se nombraran aquellos que aportaron a esta investigación. Tomando elementos en común, se han generado algunas teorías como la teoría de la sinestesia, la Kinestésia, la teoría Gestalt, partiendo de la percepción y formas de interpretación.

Teniendo en cuenta los elementos de relación y atributos de cada arte, se tomará la pintura como análisis, desde lo formal (primera impresión de la pintura al verla), lo técnico (elementos como composición, ritmo, color) y lo contextual (aspectos históricos que ocurrieron alrededor de la pintura de Alejandro Obregón). Estos aspectos se piensan con el propósito de ser plasmados en la composición musical. Sin embargo el desafío se dificultó al pensar cómo se hace efectiva dicha relación, qué referencias existen, cuáles serían los aspectos relevantes de la pintura, que teorías abarcan esta idea, cuáles serían los parámetros para el inicio de la composición musical, inquietudes que ayudaron a construir la siguiente pregunta:

¿Es posible hallar relaciones interdisciplinarias entre la música y la pintura para la realización de un proceso compositivo musical?

1.6 Objetivo general

Analizar e interpretar los resultados encontrados de la pintura *La Violencia*, en relación con elementos específico- musicales puestos en práctica en la creación y montaje de la composición musical *Una nota a la barbarie*.

1.7 Objetivos específicos

- Analizar los contenidos formales, técnicos y contextuales de la pintura *La Violencia*.
- Interpretar y relacionar los contenidos característicos de la pintura con elementos musicales.

- Obtener una experiencia interdisciplinar a través de la práctica compositiva, en la unión de música y pintura, a partir de la exploración de sonoridades y técnicas extendidas.
- Exponer el proceso metodológico desarrollado durante la composición, y sumado a ello el proceso del montaje de la obra, como reflexión y estrategia pedagógica.

2. CAPÍTULO II

2.1 Estado del arte

En relación al tema de investigación existen algunos referentes que han abordado desde diferentes perspectivas la relación de música y pintura, por lo cual se nombrarán algunos antecedentes que permiten orientar este trabajo y conocer que investigaciones se han realizado hasta el momento sobre el tema.

- Sinfonía de la selva, Magia Ritos y Chamanes. Autor: Alejandro Ramírez Rojas. composición musical en una experiencia interdisciplinar. Bogotá

Composición que se crea a partir de una serie de cuadros del pintor Carlos Jacanamijoy, la composición busca narrar la historia que se desprende de los temas que desarrolla el pintor en sus obra, las cuales hacen énfasis en la comunidad Inga (de la cual hace parte el pintor) y las actividades que ocurren alrededor de un día en una chagra² desde el nivel místico y espiritual. Cada cuadro tiene un relato el cual se narra musicalmente, y se tiene en cuenta los anteriores aspectos culturales que se reflejan en las ocho pinturas de Jacanamijoy.

Sinfonía de la Selva se convierte en un referente sonoro para esta investigación, al presentar las formas compositivas que surgen desde el aspecto interdisciplinar, presentando la música como elemento narrativo, aspecto que se desarrolla en la música para cine la cual está en función de contar, de narrar una historia; connotación en la cual hace énfasis Alejandro Ramírez en su producción artística y evidencia una concepción diferente de lo sonoro, manifestando formas diversas de escuchar, de ver la música.

² Sistema de producción indígena. Véase también <https://amazonicasurgeo11.wordpress.com/2011/11/02/las-chagras-un-concepto-mas-alla-de-la-agricultura/>

- Tonadas sobre lienzo, música y pintura. Una experiencia interdisciplinar.

Laura Carolina Calderón Rubiano, Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. 2016.

Laura Calderón desarrolla un tema de investigación alrededor de lo interdisciplinar en función de crear una experiencia que involucre la música y la pintura, escoge entonces el medio audiovisual como espacio en el que se encuentran estas áreas. Sumado a ello busca que el espectador logre crear o contribuir en el proceso de relación de estas áreas por medio de una observación participativa. Crea así una serie de espacios donde los espectadores pueden pintar, escuchar y observar en función de disminuir el camino que separa la música de la pintura, desde la concepción interdisciplinar.

Laura Calderón toca un tema importante que desarrolla la presente investigación que consiste en el entendimiento de estas áreas como un solo conocimiento, brinda una posibilidad en la unión de la música y la pintura. Además, desde una perspectiva pedagógica en la que los espectadores empiezan a entender el puente que une el conocimiento, o específicamente las áreas ya nombradas, por lo cual es un referente claro que apoya en la construcción del pensamiento interdisciplinar y en la conjunción de estos saberes artísticos.

- Monografía Exégesis sonora de Dalí. Música descriptiva para guitarra solista basada en obras de Salvador Dalí. Autor: Luis Fernando Hernández Ramírez. Tesis de grado. Universidad Pedagógica Nacional.

Esta monografía busca la relación de música y pintura partiendo del análisis de dos obras de Salvador Dalí y su relación con sonidos y formas musicales. Se enfoca en las percepciones que genera la pintura y como puede interpretarlo desde una composición musical para guitarra clásica. Realiza una propuesta de su percepción y visión acerca de los cuadros, partiendo de las formas compositivas y estructurales de lo que se conoce como

música descriptiva, toma un enfoque conceptual y estético dentro del movimiento surrealista perteneciente al contexto de Dalí, por lo cual la interpretación y construcción de la obra tendrá este aspecto estético.

Esta investigación es un referente claro para el objetivo de este trabajo, desde su mirada interdisciplinar y también con la búsqueda de implementar algunos rasgos de la pintura en el ejercicio compositivo, el aspecto estético que enmarca desde la música descriptiva refleja un camino de los posibles, para encontrar una relación coherente entre estas dos áreas, que si bien no tienen la misma funcionalidad es probable y beneficioso hallar estrategias para tomar la música como un medio de comunicación y comprensión de estrategias, estructuras, definiciones y conceptos que enriquezcan el discurso musical.

➤ Relación sonido color en la experiencia sinestésica de la música clásica. Autor: Nadia Rivera. Trabajo de grado, Universidad Centroccidental “Lisandro Alvarado” República Bolivariana de Venezuela. 2011

Nadia Rivera es una artista plástica que busca relacionar la música y la pintura, para lo cual se apoya en la teoría de la Sinestesia y la teoría Gestalt, y toma la percepción como eje conductor para “traducir” el concierto en La menor de Vivaldi a una composición pictórica. Realiza un análisis desde el ámbito psicológico que propone la teoría Gestalt. Aspecto importante que también se desarrolla en esta investigación. La relevancia de este trabajo con respecto a la idea de *El sonido de La Violencia*, concierne a las teorías que pueden analizar desde la psicología el razonamiento de la percepción, propiedad que especialmente se refuta en las investigaciones artísticas, debido a la ambigüedad de los conceptos que se manejan, y el individualismo que enmarca el aspecto creativo del artista, estas dualidades complejizan el trabajo del investigador.

➤ Relación de estéticas artísticas, estética pictórica e interpretación musical del impresionismo. Autor: Daniel Larrota Flórez. Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional, 2010.

Esta monografía busca entender la relación de la música y la pintura de finales del siglo XIX, se centra en la historiografía y los conceptos que confluyen en esta vanguardia, prestando atención a los artistas más destacados que lograban impregnar sus obras con dicha técnica, así realiza un análisis desde la música, su interpretación y las pinturas que resaltan estos aspectos impresionistas. Esta investigación es una propuesta pedagógica para abrir una cátedra universitaria que relacione y dialogue las estéticas impresionistas de la música y la pintura del siglo XIX, en la facultad de música de la Universidad Pedagógica Nacional.

Este es un aporte para entender las relaciones que se encaminan a entender la complicidad de estas dos áreas del conocimiento como lo es la música y la pintura, partiendo ahora de las características conceptuales de un movimiento artístico, de gran importancia no solo para recrear un mundo de técnicas, colores, formas o armonías, sino para hacer un imaginario desde la realidad y el rol que los artistas han tenido en la sociedad, su posición crítica y constructiva como artistas; esto a grandes rasgos resalta la importancia pedagógica que durante el paso del tiempo recrea un engranaje, donde se puede visualizar la continuidad del conocimiento y las intervenciones en dichos saberes, para dar cuenta de la evolución de las técnicas y conceptualización de las ideas en el arte, en función de generar una dialéctica, filosofando sobre lo interdisciplinar.

➤ Espectro 7. Autor: Javier Aguirre. Película, España. 1969-1970.

Este es un trabajo cinematográfico realizado por el cineasta Vasco entre 1967 y 1971 con el título, *Anticine*, es una serie de ocho cortometrajes enmarcados dentro del cine

experimental español, donde permanece con un estrecho dialogo entre la música concreta, la poesía, literatura y la pintura. En este cortometraje se parte de diferentes relaciones conceptuales dándole a cada color un sonido, la obra se interpreta con un Oboe mientras van rodando los diferentes colores a los que se les asigno una altura. Esta producción hace una relación directa del color y el sonido a través de la física, interviniendo lo interdisciplinar no solo desde el arte sino también desde la ciencia.

2.2 Referentes Conceptuales

2.2.1 Procesos del Arte en Colombia

Para entender la relevancia de la producción artística de Alejandro Obregón especialmente con su Obra *La Violencia*, se parte del contexto en el cual el trabajo de Obregón, fue relevante para la pintura en Colombia por su discurso político a través de sus obras. Por tanto se hace alusión al momento histórico en que se desarrolló la obra de Obregón en relación al tema que desarrollo en su producción artística y a través de la cual logro llegar a la realización de *La Violencia*.

En el tiempo transcurrido de los años 40 a los 50 el arte plástico latinoamericano tuvo influencia de las diferentes gamas de lenguaje que se producía en Paris. Conjunto a ello se revela la vanguardia Americana que plasman Diego Rivera, José clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros seguidores de la corriente mexicana, quienes después de un tiempo pudieron ser reconocidos como parte de la identidad latinoamericana.

En función de las nuevas ideas que surgían con las condiciones históricas, los jóvenes artistas iniciaron una ruptura conceptual, la cual buscaba replantear el muralismo mexicano, sin perder el poder en la temática social, en este cambio dialectico que empezó a notarse en

los años 50, Colombia tuvo como exponentes a Edgar Negret, Enrique Grau, Marco Ospina, Eduardo Rodríguez Villamizar y Alejandro Obregón.

El hecho de que esa burguesía fuera la patrocinadora del muralismo y, luego, del cosmopolitismo de los jóvenes, nos explica el énfasis social –como punto de apoyo para alcanzar una identidad cultural propia—que en ambas etapas permeo a sus creadores más destacados, tanto en la plática como en la literatura. (Medina, 1978)

En la segunda mitad de los años 50, surge una nueva etapa del muralismo colombiano donde destacan los murales de Alejandro Obregón y algunos de sus contemporáneos nombrados anteriormente, quienes lo logran llevar como plantea Gaitán Duran citado por Medina “hacia el gran mural colectivista, abstracto, arquitectónico y estático”.

Se concibe entonces la necesidad de tomar la realidad social, económica y política por esta nueva generación de artistas donde se encuentra Obregón y, como afirma (Medina, 1978), “En la mayoría de ellos palpita lo telúrico, la plasmación de un ámbito que nos pertenece”. “La pintura colombiana pasa por derecho inalienable a ser un cuerpo actual, vivo y palpitante. Este es el significado importante y verdadero, la beta preciosa que brilla en lo hondo, del primer salón de artistas jóvenes de Colombia” Gaitán Duran citado por Medina.

Alejandro Obregón Rosen nació el 4 de junio de 1920, en Barcelona, su padre era un acaudalado industrial colombiano y su madre era catalana, en cuestión de esta dualidad patriótica a los 21 años optó por la nacionalidad colombiana, encantado por las maravillas que le ofrecía Barranquilla.

Alejandro Obregón tomó la tinta del trópico y se deja conquistar rápidamente por la flora, la fauna, y los encantadores paisajes del caribe colombiano y sumado a ello la sociedad que lo permea, logró relacionar dichos contextos con sus vivencias, siendo este el factor que lo llevó a ser reconocido por su controversial obra pictórica.

En sus primeras obras se destacó el uso del color, y la manera en que logró dibujar con este directamente en el lienzo, sin un esquema previo, ofreciéndole vida al cuadro, es interesante observar aquí la referencia al color como elemento constructor de la forma, latente en *jarro azul* y ya evidente en *Torso*. Porque sería el color su punto de apoyo fundamental en los momentos más fecundos de su trayectoria. Obregón dejó notar su genio en la forma en que lograba darle sentido y dramatismo al color convirtiéndose este en su sello personal, claramente presentaba tendencias europeas, sus distorsiones espaciales que mostraba en su primera obra *Jarro Azul*, permitieron que se conociera y se desplegaran sus innatas cualidades como pintor.

El aporte de obregón a la plástica colombiana puede ser comprendido a partir de sus cualidades en el uso del color. Con el llegar a su culminación la frustrada búsqueda iniciada por Santamaría y alcanzaron su máxima expresión los más variados conceptos ensayados previamente por otros artistas. Su exposición de 1949, por ejemplo marcó un hito en la manera de entender y de aplicar el color.

Toda obra de arte que traiciona su época que escapa voluntariamente de sus elementos esenciales, que ignora las transformaciones político-sociales – económicas de un pueblo-, está condenada a su segura desaparición, no es en rigor una obra de arte, sino más bien una manifestación aislada e individual” Jorge Gaitán Duran citado por Medina. (Medina, 1978)

En una entrevista que se realizó a Álvaro Medina reconocido crítico de arte, la cual aparece en los anexos de esta investigación, comentaba que tuvo la fortuna de conocer al pintor y compartir con él diferentes momentos en relación a su producción plástica, añadió que el trabajo de Alejandro Obregón era emocional, pues se alteraba con facilidad al conocer los hechos violentos que ocurrían en el país, por tanto desde los años 40 el pintor tenía el impulso de transmitir toda su emoción a través de sus pinturas. La producción artística de Alejandro Obregón alrededor de la violencia específicamente en Colombia, es amplia y a

través de su trabajo realiza una propuesta pictórica desde un sentido social, relatando en sus pinturas varios de los hechos violentos que ocurrieron en diferentes momentos hasta la época de los 60.

Obregón, coincidentalmente, fue testigo de los hechos iniciales al apearse de un tranvía en la esquina de la avenida Jiménez con la carrera 7ma de Bogotá. Obregón llevaba bastidores y materiales de trabajo, dentro de los preparativos de la exposición que en los días siguientes debía abrirse en la sociedad colombiana de arquitectos, cuya sede quedaba a pocos pasos, cuando escucho las detonaciones del revolver que Roa Sierra disparo contra Gaitán. Obregón presencio las primeras expresiones de ira de los ciudadanos, que inmediatamente se aglomeraron en el sitio. (Medina, 1978)

La trágica experiencia del bogotazo que ocurrió el 9 de abril de 1948, al ser presenciada por Alejandro Obregón, le inspiro a crear una serie de obras en relación al tema de la violencia. La primera de ellas la realizó un día después del Bogotazo; fue al lugar de los hechos para documentar y hacer algunos bocetos, se encontró con una gran cantidad de muertos acomodados uno tras otro, después de la impactante imagen recreó el momento en la obra que tituló *Masacre 10 de abril*. Este fue el hecho que detonó la idea en Alejandro Obregón de pintar y llegar a su obra magna, *La Violencia*. Declaraciones hechas por Álvaro Medina descritas en la entrevista realizada en esta investigación.

Después de la conmoción de un país herido Alejandro Obregón quería plasmar la violencia que vivenció, después de 14 años logró obtener la pintura deseada, *La Violencia* pintura al óleo, obtuvo el premio en el salón Nacional de la fama en el año 62, una pintura paisaje, que dibuja la forma de una mujer encinta que yace con los ojos cerrados y de difumina con un horizonte, el cual aparenta unas montañas con la figura de la mujer acostada. Con ella, Alejandro Obregón representa la calma después de una tragedia, lo que queda después del acto violento.

A partir de relatos que Álvaro Medina iba documentando se dio cuenta que la idea de la mujer acostada no solo le surgió a Obregón, pues el 9 de abril en medio del disturbio Alejandro se encontró con el pintor Alipio Jaramillo, quienes decidieron al ser testigos del momento recrear una producción artística para recordar este hito en la historia de la violencia en Colombia. Por lo tanto, tiempo después Alipio Jaramillo en su obra *9 de abril*, dibuja una serie de cuerpos entre ellos una mujer embarazada, quien al parecer está muerta; la conclusión de Álvaro Medina es que los dos pintores vieron la mujer durante los estragos del Bogotazo.



Imagen 2. Alipio Jaramillo, 9 de abril-óleo sobre tela



Imagen 3. Alejandro Obregón, La Violencia-Óleo sobre tela

2.2.2 Teoría Gestalt

En cuestión de hallar una posible relación de los elementos pictóricos de la pintura *La Violencia*, se toman los conceptos que desarrolla la Teoría Gestalt sobre la interpretación de las imágenes específicamente, y el análisis que construye a partir de la percepción, los cuales se van a relacionar a partir de reflexiones con elementos y conceptos musicales desde lo

formal, lo técnico y lo contextual aplicados en la composición musical, por ello es propicio entender de qué trata esta teoría y como describe y desarrolla los conceptos y leyes que trata.

La psicología Gestalt o como también la llaman, psicología de la forma, nace en Alemania con Max Wertheimer, Koffka y Kohler, a principios del siglo XX. En esta teoría hay varios elementos en juego, como la conciencia, la percepción, la sensibilidad y la mente, puesto que la Gestalt parte de la percepción como fundamento del proceso mental, concibiéndola como base de razonamientos complejos; desde la ciencias exactas es altamente cuestionable pues “*se pensaba que el espíritu no podía ser estudiado*” (Santafé, 2008) y se entendió que dentro de las formas de conocimiento se concibe el sentimiento fuente de información. La percepción entonces, es capaz de extraer y seleccionar información de lo que considera más relevante y generar una forma mental.

La psicología propone desde la percepción, un estudio de fuerzas eléctricas provenientes del córtex cerebral que están presentes durante la visión, esto se liga con la idea de que el cerebro está en una constante organización a partir de la simetría y el equilibrio, en Alemán Gestalt es entendiendo como organización y estructura, que parte de una lógica de cohesión (Oviedo, 2004), y es así como fórmula diferentes leyes. Aunque el mundo parte de formas organizadas son distintas entre sí, por tanto el cerebro percibe este desorden como un caos, y la teoría Gestalt parte de ello para entender estas formas de organización de la mente.

Según (Santafé, 2008), existen algunas leyes que se trabajan en la teoría Gestalt, se hará mención a continuación de las que se consideran relevantes para esta investigación:

2.2.2.1 Ley de semejanza por asociación y contraste

Por naturaleza la mente tiende a asociar y encontrar semejanzas entre las formas, esto principalmente ocurre en diferentes situaciones en las que nos encontramos a menudo, y se

tiende a dar sentido a las formas que se ven, como se podría pensar de la pintura rupestre, cuando los hombres primitivos daban sentido a las grietas que se unían con los trazos que definían al animal, convirtiendo esa fisura parte de la pintura, desde los pueblos primitivos y las culturas que siguieron germinando hasta hoy, hacen uso de su imaginación encontrando formas en el cielo, en el agua, y que en algún momento de la historia distintas civilizaciones, convertían en dioses o símbolos de identidad“ *los objetos del mundo físico nos marcan una conducta que posibilita acomodarnos al mundo que nos rodea*” (Santafé, 2008, pág. 21).

2.2.2.2 Ley de pregnancia

La ley de pregnancia reflexiona sobre la facilidad en que los hombres reciben y asimilan una forma, analizando de qué manera las percibe para darles sentido, toma como eje la construcción y su organización. Es decir que las formas organizadas son más fáciles de asimilar. Se desprende entonces una discusión sobre las lógicas de construcción mental, y las estructuras que forman esta lógica de pensamiento.

2.2.2.3 Ley de Isomorfismo

Esta ley se plantea desde la igualdad de formas o estructuras, al concebir que puedan tener igual apariencia en lo mental y lo fisiológico, parte de diferentes posturas de relación o similitud. Se conciben entonces diferentes aspectos desde lo psicológico, psíquico, espiritual y lo físico.

En las formas de entender el mundo es claro que los seres humanos parten de estructuras mentales, y ellas siempre tendrán relación con experiencias vividas que surgen a partir de una observación, este concepto no solo se refiere a la percepción de la vista sino todos los sentidos que nos permiten tener una vivencia, de igual forma para entender otras formas de

pensamiento es necesario relacionar estructuras. En este orden de ideas cualquier estructura tiene forma sea física o mental, por esa razón podemos decir que el sentimiento que nos produce una obra musical, y la obra de arte pictórica, comparten una estructura, o partiendo de la abstracción, una forma.

Por ejemplo buscamos el triángulo que existe en algunas composiciones de cuadros del Renacimiento sin que en ellos exista una evidencia de líneas que conforman el triángulo. Esta capacidad de diferenciación (o de abstracción) se da en la percepción y es lo que garantiza que se desarrolle allí una actividad cognitiva. (Santafé, 2008)

Con ello podemos decir que el sentimiento también es una fuente de conocimiento, para la teoría Gestalt se puede hacer del sentimiento una forma de conocimiento. En otras palabras la ley de isomorfismo permite elaborar imágenes no solo de forma física como en la pintura, sino también desde lo que la mente construye al oír, al palpar, oler, etc.

Los sonidos entonces dentro de la teoría Gestalt construyen una estructura desde la percepción, acción que también se logra al visualizar una pintura, recreando una forma que se compara con otras. Esto permite que el sentimiento sea una forma de razonamiento, sea una actividad cognitiva.

2.2.3 Análisis pictórico a partir de la teoría Gestalt - Rudolf Arnheim

Ahora bien, para el análisis técnico-formal de *La Violencia* se describen los elementos que contiene la pintura; Rudolf Arnheim plantea una serie de elementos que intervienen en el análisis pictórico y los desarrolla desde la teoría Gestalt, partiendo de los principios de percepción y sus leyes de asociación.

2.2.3.1 Composición

2.2.3.1.1 El centro

El centro aunque en geometría genera confusión con la mitad o llegan a equivaler lo mismo, pues se entienden como puntos estáticos, Arnheim plantea que en el entendimiento de lo pictórico en realidad estos términos no llegan a relacionarse, sin embargo concuerda que conceptualmente el centro no es un punto cualquiera, sino el punto más importante de la figura. “Cuando hablamos de centro estamos refiriéndonos básicamente al centro de un campo de fuerzas, un foco del que emanan y hacia el que convergen fuerzas de su campo simétricamente en torno a si”. (Arnheim, 1984)

Dentro del campo visual existen fuerzan que permiten inducir los puntos más relevantes de la imagen, y de la misma manera discriminar lo correcto de lo errado, este tipo de juicios son posibles gracias a las experiencias visuales que logran crear una relación de movimientos experimentando “empujes y tirones” en la imagen. “conviene considerarlas reflejos perceptuales de las configuraciones de fuerzas que actúan, en el sistema nervioso, específicamente en las zonas de la corteza cerebral en que se proyectan los estímulos ópticos” (Arnheim, 1984, pág. 17).

A partir de una precondition fisiológica planteada por Arnheim cualquier ojo puede hallar el centro de una figura sin que necesariamente este indicando.

El centro de *La Violencia* corresponde a las formas tradicionales de composición que contienen una sección aurea, esta recae a un punto de total armonía “proporción de la parte de un todo”³, por ello su centro esta desplazado a la izquierda del centro geográfico, justo en la

³ Para indagar más acerca de la sección aurea dirigirse a *Sección aurea en el arte, la arquitectura y la música*, Toledo Yolanda.

mitad de los senos de la mujer que yace, la luz y la densidad del color contrasta con el color del cielo y de la tierra que divide la horizontal del cuadro, haciendo visible y relevante esta sección.

Esta estructura se percibe gracias a las fuerzas visuales de inducción que dirigen la vista a este punto específico, un proceso de percepción que busca organizar el orden correcto de las partes como principio de lo Gestalt, a través de una forma mental establece una relación con las partes del todo generando un campo armonioso, como lo plantea Rudolf Arnheim “la inducción es el proceso perceptual (...) la inducción intuitiva hace del centro de una circunferencia una parte genuina de su estructura aun cuando no este “ahí realmente” (Arnheim, 1984).

2.2.3.1.2 El equilibrio

Los objetos en una imagen se visualizan porque son parte de un todo, así todas las experiencias visuales que se experimenten siempre partirán de lo general a lo particular, de un campo visual total, para encontrar un sentido, una coherencia en la lectura que se realice. El equilibrio entonces depende de la organización de las partes en el todo. “Ningún objeto se percibe como algo único o aislado. Ver algo implica asignarle un lugar dentro del todo: una ubicación en el espacio, una puntuación en la escala de tamaño, de luminosidad o de distancia” (Arnheim, 1979,1980).

“La experiencia visual es dinámica”. La percepción no es solo una disposición de objetos o formas, existe un campo de tensiones dirigidas, lo que implica que se puede observar movimiento en la imagen; para entender mejor este concepto se referirá a un ejemplo que propone Arnheim: al visualizar la (imagen 4) se observa un círculo dentro de un cuadrado, es decir un todo, mas no partes aisladas, por tanto hace referencia a la experiencia del campo

visual total; por otro lado también se puede observar que el círculo no está en el centro del cuadrado, es decir está descentrado, y para ello no es necesario tomar una regla y medir las distancias, simplemente hace parte de la propiedad del campo visual, que la vista es capaz de asimilar; esta propiedad también manifiesta que el círculo no se ve como algo estático, sino por el contrario refleja una atracción por el borde derecho, como un efecto de atracción y repulsión. “Las diversas cualidades de las imágenes producidas por el sentido de la vista no son estáticas.”

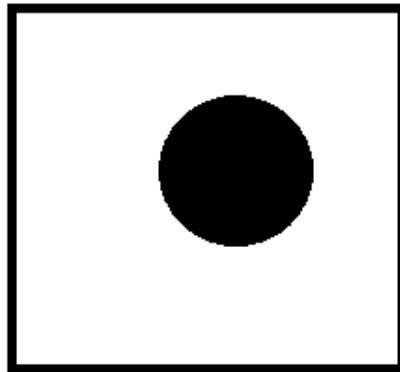


Imagen 4 Círculo descentrado

Para entender el desequilibrio debe partir del equilibrio, como condición de fuerzas contrarias, *La Violencia* se concreta a partir de sus elementos ordenados, sin embargo se construye a partir de pinceladas desordenadas que van en diferentes direcciones representando un caos inmerso en una forma ordenada. “Solo es aparentemente paradójico afirmar que el desequilibrio solo se puede expresar mediante equilibrio, lo mismo que el desorden solo se puede expresar mediante orden o la separación mediante conexión.” (Arnheim, 1979,1980).

2.2.3.1.3 Peso

El peso se entiende como una fuerza física que determina la gravedad, Arnheim plantea que existen dos propiedades sobre los objetos visuales que determinan cualidades sobre el equilibrio, estas son: el peso y la dirección.

Gracias a este efecto gravitatorio el peso se entiende como aquella fuerza que lleva los objetos abajo, sin embargo en las obras pictóricas el peso se ve también en distintas direcciones, “Todo lo que podemos afirmar es que el peso es siempre un efecto dinámico”, por tanto se ve influenciado además por la ubicación, la profundidad espacial, el tamaño, aislamiento y el interés intrínseco.

Por consiguiente, estamos acostumbrados a experimentar la situación visual normal como algo más pesado en su parte inferior. La pintura, la escultura e incluso parte de la arquitectura modernas han intentado emanciparse de la gravedad terrestre distribuyendo con homogeneidad el peso visual por la totalidad del esquema (Arnheim, 1979,1980).

La Violencia a partir de su composición horizontal hace evidente los dos grandes contrastes de color, el blanco en la parte superior y los grises en la parte inferior, esta ubicación genera un mayor peso abajo y deja un movimiento leve en los colores claros superiores; claramente refleja una composición tectónica que va con el impulso de la gravedad dirigiendo el peso a la tierra, elemento formal, usual en las composición pictóricas tradicionales.

El espacio es un factor que determina el movimiento de la imagen, sea horizontal, vertical, diagonal, *La Violencia* abarca una línea horizontal, eje que articula todas las partes, lo que favorece para hacer una división y efectuar una lectura concreta de las partes por separado, generando una interpretación de la parte para entender el todo.

En la música polifónica, como el ejemplo de Adrian Villaert que aparece en la figura 186, las partes han de ser oídas como líneas melódicas separadas; por consiguiente, en cada momento el sonido unitario que llega al oído es descompuesto en sus componentes para satisfacer las demandas estructurales que impone el contexto horizontal. En la música armónica, en cambio, por ejemplo en el pasaje de Wagner de la figura 187, unos grupos semejantes de sonidos se oyen como secuencia de acordes complejos, porque el contexto no requiere ninguna descomposición en notas sueltas. (Arnheim, 1979,1980)



Imagen 5 Imágenes tomadas de, (Arnheim, Arte y Percepción visual Psicología del ojo creador, 1979,1980).

2.2.3.2 FORMA

La forma se concreta por sus límites, “el borde rectangular de un pedazo de papel, las dos superficies que delimitan los lados y la base de un cono.” Por lo tanto la percepción que se obtiene de una forma, está sujeta a los cambios que pueden generar la orientación espacial o el entorno. ⁴

⁴ La forma perceptual es el resultado de un juego recíproco entre el objeto material, el medio luminoso que actúa como transmisor de la información y las condiciones reinantes en el sistema nervioso del observador. La luz no atraviesa los objetos, salvo aquellos que llamamos translucidos o transparentes. Esto quiere decir que los ojos

En el lenguaje pictórico aunque las experiencias visuales que se tienen antes de la observación o análisis de una pintura pueden construir un concepto específico de una forma, en realidad esto puede variar, y es necesario conocer en retrospectiva el inicio de dicha imagen. Para explicar esta influencia del pasado como lo denomina Rudolf Arnheim propone el siguiente ejemplo:

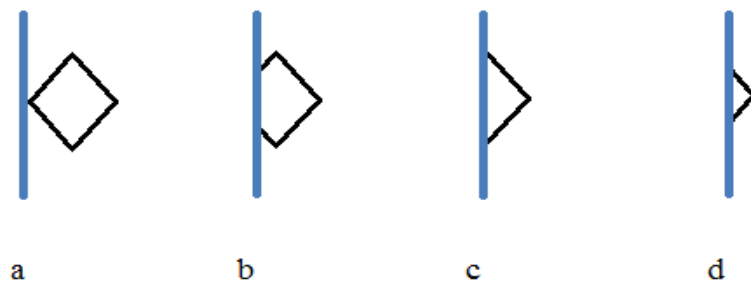


Imagen 6 Influencia del pasado

Al visualizar la imagen 6d por si sola parece un pequeño triángulo, pero si se toma la imagen 6 en su totalidad dará cuenta de que es una pequeña parte de un cuadrado que se está escondiendo, este efecto es producto del contexto espacial, pero también puede ser visto desde el contexto temporal, al tomar *a*, *b*, *c*, y *d* como una sucesión que representa un movimiento de la imagen (Arnheim, 1979,1980).

Una imagen que refleja esta influencia de las formas que percibimos, la representa Antoine de Saint- Exupéry en su cuento *El Principito*, en su relato presenta la siguiente imagen (Imagen 7) la cual se confunde con un sombrero, sin embargo la figura representa una boa que digiere un elefante. (Imagen 8) "La descripción verbal despierta un vestigio de

solo reciben información de las formas externas, no de las internas. (Arnheim, Arte y Percepción visual Psicología del ojo creador, 1979,1980)

memoria visual que se asemeja lo bastante al dibujo como para establecer contacto con él.”
(Arnheim, 1979,1980)

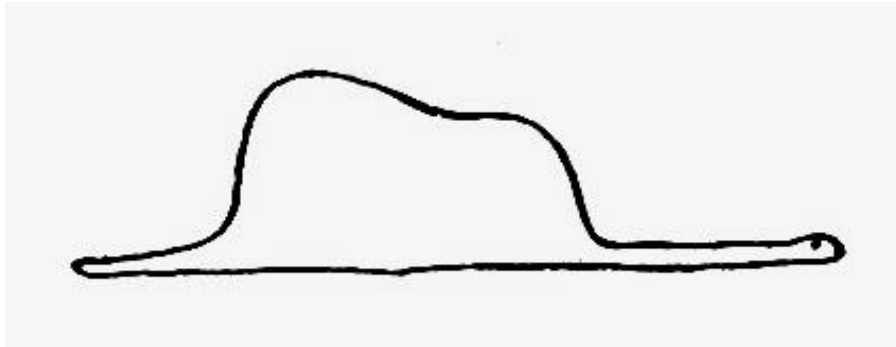


Imagen 7 Dibujo ilustrado por Antoine de Saint- Exupéry

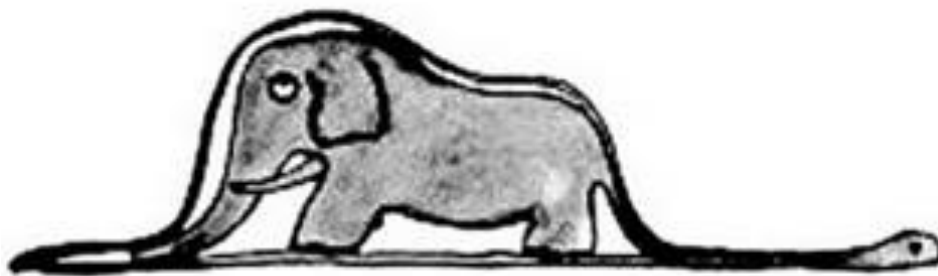


Imagen 8 Boa que digiere un elefante

Por tanto Arnheim concluye que lo que se ve, y más específicamente en la observación de obras pictóricas no están directamente determinadas por las experiencias visuales previas, por lo que se ha visto antes, así que los juicios visual dependen de una diversidad de cualidades que se deberán analizar.

Lo que si demuestran es que los vestigios de objetos muy conocidos que hay en la memoria pueden influir en la forma que percibimos, y hacer que esta se nos parezca de manera muy distinta si su estructura lo permite. (Arnheim, 1979,1980)

En este orden de ideas, la forma perceptual que se obtiene de la observación de cierta imagen puede cambiar considerablemente, de esta manera y atendiendo a los planteamientos de Arnheim, el valor de las fuerzas visuales influyen en la forma en que se observa.

Es cierto que el número de elementos influye en la simplicidad del conjunto, pero, como demuestra los ejemplos musicales de la figura 30, la secuencia más larga puede ser más simple que la más corta. Los siete elementos de la escala de tonos enteros (a) se combinan formando un esquema que va creciendo en una dirección constante y por pasos iguales. Si consideramos esta secuencia en si – no en relación con el modo diatónico, por ejemplo-, sin duda resulta más sencilla que el tema de cuatro notas de la figura 30 b, que se compone de una cuarta descendente, una sexta ascendente y una tercera ascendente. El tema utiliza dos direcciones y tres intervalos diferentes. Su estructura es más compleja (Arnheim, 1979,1980).



Imagen 9. Imagen tomada de, (Arnheim, Arte y Percepción visual Psicología del ojo creador, 1979,1980).

El principio de forma coherente encuentra aplicaciones interesantes en lo que en música se conoce por progresión armónica. Aquí el problema consiste en mantener la unidad “horizontal” de las líneas melódicas frente a la coherencia armónica “vertical” de los acordes. Esto se logra haciendo que las líneas melódicas sean tan simples y coherentes como lo permita la tarea musical. Para la progresión desde un acorde hasta el siguiente

esto significa, por ejemplo, el empleo del agrupamiento por “semejanza de ubicación”. Walter Piston escribe “si dos triadas tienen una o más notas en común, estas se repiten en la misma voz, pasando la voz o voces restantes a la condición más próxima asequible”. (Arnheim, 1979,1980)



Imagen 10 Imagen tomada de (Arnheim, Arte y Percepción visual Psicología del ojo creador, 1979,1980).

2.2.3.3 EL COLOR

A partir de los experimentos de Newton el color tuvo relación directa con la luz, donde la luz blanca emitía un color diferente dependiendo del material donde se proyectara, partiendo de esta idea los colores se traducen a una diversidad de posibilidades que generalmente la vista es capaz de reconocer hablando específicamente del cambio de tonalidad, pero la tarea se dificulta al tratar de establecer y nombrar cada color en sí mismo, “Somos muy sensibles a la hora de distinguir entre sí tonalidades sutilmente diferentes, pero cuando se trata de identificar determinado color de memoria, o a cierta distancia espacial de otro, nuestro poder de discriminación resulta ser muy limitado.” (Arnheim, 1979,1980, pág. 366)

Newton describió los colores como producto de las propiedades de los rayos que componen las fuentes luminosas; Goethe proclamó la aportación de los medios y superficies materiales que encuentra la luz, derivadas de refracciones, o reflejos de los

cuerpos naturales (como se suele creer), sino propiedades originales e innatas, que en los diversos rayos son diversas (Arnheim, 1979,1980, pág. 371)

Para percibir este cambio de tonalidad la forma es un herramienta que contribuye en la identificación de esta, se pueden concebir entonces como elementos asociados para la interpretación de una imagen, que se decodificarán a partir de la ley de diferenciación, relacionando tonalidades comunes y discriminando la diferencia de tonos. En dicho caso Arnheim plantea que el color y la forma se pueden comparar para establecer elementos concretos para el análisis de la imagen.

Siendo la forma y el color distinguibles uno de otro se pueden comparar también en cuanto medios perceptuales. Si atendemos, en primer lugar, a su poder de discriminación, reconoceremos que la forma nos permite distinguir un numero casi infinito de objetos diferentes (Arnheim, 1979,1980, pág. 366).

En la complejidad que acarrea la nomenclatura de los colores, y más si se habla desde la diferenciación cultural, cada color puede variar dependiendo el contexto, para tal organización Arnheim plantea unas categorías simples donde se van a catalogar los colores de acuerdo a la oscuridad y la claridad, esto como un panorama general, sin embargo dentro de las investigaciones de Arnheim en la mayoría de las lenguas coinciden con un color que no está en estas dos categorías, el rojo, posibilitando una tercer categoría que encierra los tonos cercanos a él.

La nomenclatura más elemental distingue únicamente entre oscuridad y claridad, siendo clasificados todos los colores conforme a esa dicotomía simple. Cuando una tercera lengua cuenta con un tercer nombre de color, se trata del rojo. Esta nueva categoría abarca los rojos y anaranjados, así como la mayoría de los amarillos, rosados y morados, incluido el violeta. El resto se reparte entre la oscuridad y la claridad (el negro y el blanco) (Arnheim, 1979,1980).

Muy a propósito del impulso extra-musical de esta investigación, pues los colores que contiene *La Violencia*, se encierran en un monocromo⁵ de grises, delineando una horizontal muy clara en la mitad del cuadro que divide un blanco en la parte de arriba y conjunto de grises en la parte de abajo, y pequeños tonos de rojo, en la cara y el seno, lo cual concuerda con esta organización elemental que propone Arnheim en la percepción de los tonos.

2.2.4 La significación en la pintura

Para el análisis de *La Violencia*, se toma entonces la teoría Gestalt y la semiótica como teorías que permiten deducir y decodificar los contenidos presentes en la pintura, por lo cual se mencionarán los conceptos que desde la semiótica nos referimos para identificar los elementos presentes en la pintura.

El arte de la pintura manifiesta dos principios básicos del orden semiótico sin los cuales no se puede, por una parte, entender su propia naturaleza y, por otra, considerar una semiótica general: la existencia de sistemas de significación y su actualización en procesos de comunicación. (Saborit, 2000)

Se establece entonces que en la pintura hay sistemas de significación, en ese sentido Saborit expresa que los signos pictóricos contenidos en la pintura evocan un mensaje a través de su organización, yuxtaposición y mezcla de pintura, los cuales pueden convertirse en códigos establecidos que pueden ser traducidos, es decir se convierten en un medio de comunicación, y como argumenta el autor “destinados como están a favorecer *una experiencia sensorial-intelectiva de cierta complejidad.*” (Saborit, 2000)

Pero es necesario que estos sistemas de significación sean comunicables de otra forma no tendrían valor alguno, es decir perderían su funcionalidad, por lo tanto es posible decir que

⁵ Monocromo hace referencia al uso de un solo color.

los signos presentes en la pintura expresan contenidos; fuente de información para la interpretación y/o lectura de la obra pictórica.

Pero la significación sin comunicación es inútil desde el punto de vista de los fenómenos culturales como el arte. Un sistema sin función, sin posibilidad de verificar la eficacia de su uso, la potencialidad que nos permitiría transmitir conocimientos nunca hecha efectiva. (Saborit, 2000)

Las obras tendrán entonces un lenguaje comunicativo partiendo de las intenciones del autor, lo que lo convierte en un trabajo artístico creativo, en un proceso comunicativo, esto entendido desde la concepción histórica que refleja la noción de arte. Por lo tanto Saborit explicita que la significación es inherente al acto comunicativo, “significación y comunicación existen cada una porque existe la otra, y ambas íntima y complejamente imbricadas.” (Saborit, 2000)

En este orden de ideas se le atribuye a la pintura *La Violencia* una dimensión sémica⁶, lo cual implica deducir los signos pictóricos que contiene la obra. El signo se presenta de diferentes formas en el plano pictórico, y se dividen en signos icónicos, (semejanza con elementos de la realidad) y signos plásticos (no presentan formas reconocibles), por lo tanto se toman los signos presentes en *La Violencia* los cuales se interpretan y se relacionan con contenidos específico-musicales; es necesario reconocer tanto la expresión como el contenido que reflejan los signos presentes en la obra.

La pintura presenta signos pictóricos diversos y en unidades de diferente dimensión (“pinceladas”, “manchas”, “colores”, “formas”, “representaciones”, “pedazos de tela” o de “papel”, el propio “cuadro”), que pueden llamarse propiamente así, signos pictóricos, en la medida en que manifiestan una dimensión sémica, es decir, en la medida en que, de manera general, muestran que algo *está en lugar de algo para alguien* (Saborit, 2000).

⁶ Que está constituida por signos. Ver “Retorica de la pintura”. (Saborit, 2000)

Es así como aquellos signos pictóricos presentes en el plano desde su manifestación material, pueden ser capaces de evocar cierta información que en este caso, haría referencia al contenido de la pintura *La Violencia*. En ese sentido Saborit expresa que a partir de ello se reconocería la función semiótica de los signos presentes en la pintura. Se constituye como signo pictórico a través de la relación de la expresión (visualización de la expresión) y el contenido (significado con el que se relaciona) (Saborit, 2000).

Lo que nos permite, en un momento determinado, aventurar, desde una codificación icónica, la visión figurativa de Rothko (un atardecer tras la niebla, una pared, etc.) o igualmente, desde una codificación plástica, la visión abstracta de Turner (intensidad emocional, “energía” de la naturaleza, etc.) (Saborit, 2000).

2.2.5 Técnica de composición musical

2.2.5.1 Música textural

Alrededor de 1950 se empieza a seguir un comportamiento estético en las técnicas compositivas desde las sonoridades amplias y no los detalles individuales de las notas; los compositores Krzysztof Penderecki y György Ligeti propusieron nuevas sonoridades a partir del desarrollo textural, llevando su intención no a las notas sino al conjunto de notas que generan una masa sonora. Penderecki encuentra entonces el uso del cluster⁷, como elemento de desarrollo compositivo, el cual se expone a diferentes cambios y variaciones desde el registro, la densidad y la extensión. Este tratamiento controla el movimiento de las notas internamente, siendo notas subordinadas a los cambios texturales, las transformaciones se hacen casi que imperceptibles.

⁷ “<<Cluster>> banda homogénea de notas adyacentes y generalmente cromáticas”. (Morgan, 1999, pág. 407)

Esto genera que la percepción auditiva de la línea melódica sea casi imposible de ser diferenciada, tan solo se percibe una banda cromática, donde el oyente puede apreciar un cambio dinámico y de extensión, entendiéndose este como “ruido”. Esto conlleva a utilizar un grupo de técnicas que amplían el rango de las sonoridades. Por lo cual las nociones de melodía armonía y compas quedan omitidas en estas construcciones.

György Ligeti al igual que Penderecki hace uso de los cluster con la diferencia que en sus obras crea sus cluster con líneas melódicas separadas, que cambian constantemente para transformar los modelos internos, es decir, establece partes móviles con un cambio interno en las estructuras que permanecían inmóviles.

Como consecuencia de este pensamiento musical se dio consigo la extensión de las técnicas instrumentales, hasta el punto que cualquier sonido era parte del material musical, las fronteras entre ruido y nota se desvanecían formando parte de las nuevas formas compositivas.

Este tipo de composición interesó a mas compositores utilizando técnicas extendidas, que ampliaban el espectro sonoro y además exigía una técnica rigurosa de interpretación, en muchos casos los compositores eran quienes interpretaban las obras; entre aquellos compositores que trabajaron sobre este tipo de intervención compositiva se encontraba George Crumb, Robert Erikson y Luciano Berio.

Esta técnica hace parte de la construcción de *Una nota a la barbarie*, que desde sus inicios generó diferentes ideas que se fueron transformando. Sin embargo fue en el transcurso del proceso a través de las decisiones estéticas que esta técnica empezó a visibilizarse con mayor criterio. En el primer movimiento la masa sonora desarrollada en las cuatro secciones apoya las intenciones de los primeros bocetos de *La Violencia* que contienen mucha sangre y cuerpos amontonados. El cluster se presenta en el primer movimiento con las melodías de las

flautas y las masas cromáticas del piano, elemento determinante para el discurso textural desarrollado en la composición musical.

2.2.5.2 Minimalismo

Esta tendencia compositiva se dio como respuesta al ritmo acelerado después de los extenuantes conflictos y la nueva realidad que se imponía de una forma más ansiosa e inmediata, busca la repetición y la simplicidad manejada lentamente en la extensión del tiempo, consistencia en la textura, repetición temática y evitan los acontecimientos tensionantes impidiendo el desarrollo.

La tendencia hacia una música más sencilla y directa que tiro por tierra las complejidades técnicas y los conflictos emocionales existentes en la mayoría de las formas de la música occidental. Al igual que gran parte del arte oriental, esta música descansa más en la sencillez que en la exageración, en las sugerencias veladas más que en la clara expresividad y fomenta una respuesta de observación pasiva en lugar de una implicación activa. (Morgan, 1999)

En la década de 1960 se encuentra el auge del minimalismo, diferentes compositores buscaron reducir la mayor cantidad de elementos para producir sus obras, hasta el punto de encontrar el elemento musical más básico; John Cage dirigió esta forma de pensamiento aunque sin establecer parámetros tan solo evidencio una forma diferente de tratamiento musical, a finales de 1940 se encuentra con la filosofía Zen, la cual influyo directamente en su visión de la realidad, por tanto sus composiciones adquirieron este nuevo carácter, ejemplo de ello se encuentra una de sus obras más conocidas 4'33'' es una composición que carece de sonidos, el único material presente es el silencio. Paso a ser entonces una técnica extendida y trabajada por diferentes compositores influenciados en su mayoría por Cage, se encontraban

La monte Young, Terry Riley, Steve Reich (de quien podemos resaltar su obra para flauta *Vermont Couterpoint*) y Philip Glass interesados en llegar a principios básicos, dándole valor total a cada sonido, no como conjunto, sino como elemento individual que vive por sí mismo. “el desarrollo que iniciaron, conocido como minimalismo, se ha convertido en una de las fuerzas más influyentes de la música reciente.” (Morgan, 1999).

Gracias a estos referentes *Una nota a la barbarie* encontró el discurso musical que se adecuaba a las lógicas de la narración pictórica. Fue un gran detonante que impulsó el proceso y la conclusión de la obra. Se evidencia la técnica minimalista en el primer movimiento con la reiteración del do, momento donde es más visible esta técnica; en el segundo movimiento el mismo do, se subordina a la melodía del piano, y en el tercer movimiento manifiesta claramente un desarrollo apoyado con el uso del gesto, donde los sonidos se hacen más largos y pesados llevándolos a un silencio profundo.

2.2.5.3 Gestalt y Semiótica como técnica de composición musical

Dentro de la relación que se desarrolla entre la pintura *La Violencia* y *Una nota a la barbarie* se reconoce desde lo interdisciplinar como técnica de composición musical, la teoría Gestalt y la semiótica, haciendo uso de sus términos y conceptos para observar cómo influye su aplicación en la obra, y las posibles hipótesis que se originan a partir de la praxis.

A partir de la extrapolación de la técnica Gestalt y semiótica a la composición musical se incluyen términos como, centro, equilibrio, peso, color, dimensión, estructura inducida, signo, código, (desarrollados en el anterior apartado) que conducen a un entendimiento de la música desde parámetros diferentes a ella misma. Por lo tanto la estructura musical dirige su enfoque de observación a otra lógica, invitando a hacer visuales las ideas musicales en el

acto creativo donde se posibilita la germinación de ideas que originan el cruzamiento de conceptos.

Las técnicas antes mencionadas se vinculan con elementos musicales, ofreciendo como resultado un diálogo interdisciplinar que potencia la producción creativa. Claramente es importante denotar la intervención de las técnicas extendidas, el timbre y el gesto como elementos que construyen la forma de la obra emergente. Para ello fue de suma importancia las producciones de Edgar Varese y Will Offermans (partichelas adjuntas en los anexos), las cuales contienen diferentes convenciones de escritura musical donde están inmersos los elementos antes referidos. Dichas grafías se implementan en *Una nota a la barbarie* en función de construir una textura en bloque que mantenga el lenguaje atonal del primer movimiento.

Como referentes sonoros se toman las obras de Iannis Xenakis – *Metastasis*, Krzysztof Penderecki- *Threnody for the Victims of Hiroshima (Lamentación por la víctimas de Hiroshima)*, entre otras, que ofrecen una propuesta desde la música textural, donde el concepto estético recae en la masa sonora. “Desde el momento que resulta imposible escuchar las notas de forma individual en este tipo de bandas cromáticas, el oyente únicamente percibe una masa indiferenciada de un cierto nivel dinámico y de extensión.” (Morgan, 1999, págs. 407,408)

El gesto como elemento constituyente de la forma, participa como un conjunto de características sonoras donde interviene, la altura, el ritmo, la dinámica, la articulación y el timbre, estas a su vez generan una intención discursiva de la obra; en este caso las técnicas extendidas también se conciben como parte del gesto sonoro, el cual exige una disposición especial por parte del intérprete, que por un lado afecta su disposición corporal frente al instrumento, y por otro las técnicas aplicadas para la interpretación del gesto, por ejemplo, en

las técnicas utilizadas en la obra emergente los instrumentos de viento, las flautas, cambian la emisión del aire, es decir la forma en la que se envía el aire para producir el sonido deseado; en los instrumentos de percusión también se ve afectada la técnica, dejando de utilizar las baquetas para tocar con los dedos; y por último se evidencian los golpes agresivos del piano (Cluster), gestando una nueva relación con el instrumento, generando una mezcla de sonoridades que construyen el sonido de *La Violencia*.

Se hace también relevante evidenciar el papel del motivo y el desarrollo como un fuerte criterio constructivo en los tres movimientos de *Una nota a la barbarie*. Se entiende el motivo como una idea musical con la menor cantidad de elementos posibles pero tiene completo sentido en sí misma convirtiéndose, en un elemento que genera lógica en la narración musical. El desarrollo se comprende desde una idea macro hasta lo micro, donde cada parte del todo (en relación a lo Gestalt) busca narrar una imagen, para llegar a estructurar una ilación de imágenes (estructuras mentales) que generan el tema central de la obra.

Cada sección evoca una sonoridad propia gracias al desarrollo de los diferentes motivos que consolidaron el discurso de *La Violencia*. Partiendo de la música textural los motivos se gestaron de diferentes maneras en *Una nota a la barbarie*, por un lado se presentaron como bandas homogéneas, donde las flautas aparecen por adición tímbrica usando el motivo por *repetición*, y así establecieron una masa que ayudaba a generar una tensión, un dramatismo en la obra, por otro lado aparecen dentro de los cluster como componentes separados, estableciendo una masa sonora pero sus partes difieren en el ritmo, el timbre y la relación interválica; este tipo de construcción fue trabajada por Ligeti quien en sus producciones formó el cluster con elementos separados que modificaban la estructura interna del bloque, siendo de igual forma difícil de percibir dichos cambios.

En consecuencia de ello se evidencia un contraste en las doce secciones de *Una nota a la barbarie* en relación a los doce bocetos que hilan la narración de Obregón y después extraída a lo musical, hablando de las diferentes perspectivas que pintó Obregón *La Violencia*.

Se hará mención de algunos ejemplos presentes en la obra *Una nota a la barbarie*, y su función en la obra desde los Gestalt y semiótico, para emerger un sentido más claro del proceso de construcción de la obra, lo cual se presenta con mayor detalle en el capítulo IV de esta investigación.

Composición Horizontal



Se toma la melodía como una sucesión de notas que en relación a la pintura se entiende como una composición horizontal, un movimiento lineal, partiendo de una de las leyes de las Gestalt que se concibe desde la asociación de formas. Esto genera una asociación del concepto de horizontalidad pictórica, con la constancia horizontal de la melodía.

Peso musical



El peso desde los planteamientos de Arnheim es una relación de fuerza donde la gravedad envía lo más pesado hacia abajo y lo leve hacia arriba, en la composición musical este peso se evidencia con los cluster en las primeras octavas del piano y el primer registro de las flautas Bajo y Alto, manteniendo esta ley de gravedad trabajada en la composición tradicional de *La Violencia*.

Signo iconográfico musical

La ley del isomorfismo implica establecer relaciones de forma desde lo mental y lo físico, por esa razón bajo los planteamientos de Kandinsky⁸ se dibuja con la grafía musical el movimiento de la curva de la mujer acostada en la pintura; también desde la semiótica esta frase se entiende como un signo (signo iconográfico) que evoca a la mujer que yace.

Código musical

⁸ Kandinsky, Wassily. Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos.

El primer motivo que aparece en la obra se establece como un código, pues este interpreta durante el desarrollo de toda la composición una narración de la violencia, que además puede percibirse, por tanto el oyente cada vez que lo escuche sabrá que hay una continuidad en la obra y hace referencia a un aspecto histórico específico en relación al contexto de Obregón. También se puede evidenciar el concepto del gesto, con el uso de la dinámica y la técnica extendida que articula el discurso.

Estructura inducida

Perc. 1 Conga

The musical notation for Perc. 1 Conga is written in common time (C). It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The notation consists of a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with various accents and slurs. The piece concludes with a *str 7* instruction, indicating a specific technique or ending.

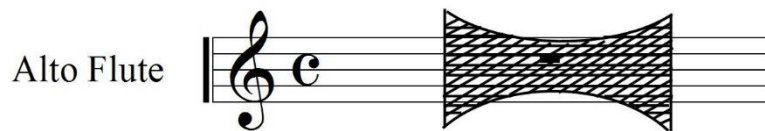
Gesto desde el ritmo. Su importancia recae en el desorden, haciendo alusión a una estructura inducida, la cual siempre necesitará sentir el pulso, que no encuentra.

Gesto tímbrico

Gesto tímbrico, el timbre de cada flauta es quien genera la atmosfera melancólica de esta sección.

Gesto desde las técnicas extendidas

solo con viento
Cubrir bisel



El gesto en la obra se amplía con el uso de las técnicas extendidas, las cuales requieren de una disposición diferente del instrumentista en relación a la interpretación.

Gesto desde la articulación

El pizzicato labial también se presenta como gesto desde la articulación y la técnica extendida.

2.2.6 La flauta

Una Nota a la barbarie (composición musical que se describe en el capítulo IV), tiene la intervención de nueve instrumentos, con un cuerpo melódico de 5 flautas, flauta piccolo, 2 flautas soprano, flauta alto, y flauta bajo, y a ello se suma piano, redoblante, congas y platillos; se escoge el quinteto de flautas pues es el instrumento en que se especializa y profundiza la investigadora durante el proceso de formación académica en la Universidad Pedagógica Nacional, por tal motivo, se reflejó una exploración especial en el instrumento, lo cual incluyó sonoridades a partir de las técnicas extendidas; también con el ánimo de aportar al repertorio de flauta y conocer y/o apropiar elementos que se utilizan en la interpretación de la música contemporánea poniéndolo en práctica en el proceso compositivo y montaje de la obra.

Pierre Artaud presenta en su libro LA FLAUTA (Artaud, 1991), un recuento de las transformaciones que ha adquirido este instrumento durante la historia y evidencia la diversidad de posibilidades sonoras que ofrece, ya que su construcción genera un gran número de resultados posibles gracias a la emisión del aire que genera la resonancia del tubo, y con este conocimiento se inició la búsqueda y exploración con las formas de interpretación de la flauta traversa.

Teniendo en cuenta el material compositivo que desarrollaron diferentes autores en el siglo XX y XXI de quienes se hace mención de algunos anteriormente con el minimalismo,

también se resalta a aquellos compositores que han escrito obras específicamente para flauta travesa, entre ellos se encuentra; Edgar Varese, Luciano Berio, George Aperghis, Will Offermans, Peteris Vasks, quienes fueron un referente para el desarrollo de la composición *Una nota a la barbarie*.

A partir de ello el tratamiento compositivo que empiezan a realizar los compositores refleja cambios en cuanto la estructura, grafía musical y discurso, proponiendo a los intérpretes una disposición diferente de un alto nivel técnico y virtuosismo en el producto sonoro, siendo ahora las obras contemporáneas, un requerimiento para los flautistas inmersos en el quehacer de la producción artística y además en las prácticas educativas.

En ese sentido la composición musical que se desarrolló en esta investigación apoyada desde los diferentes autores que se han nombrado, hincó en la exploración sonora a partir del conocimiento y apropiación de las técnicas extendidas, recurso evidente en las diferentes composiciones del último siglo, (observar partituras en anexos) que reflejan una asociación directa con los contenidos técnico-formales de la pintura. Además se convirtió en una herramienta que impulsó la creación extra-musical, permitiendo albergar una gran cantidad de posibilidades sonoras que condujeron a la selección del material para la aplicación en la obra emergente.

Asistimos al nacimiento de una generación de obras que por fin tratan a la flauta por sí misma, por sus cualidades intrínsecas, y no por sus connotaciones pastorales y galantes. Se convierte incluso en un instrumento motor de la creación, que aporta frecuentes innovaciones en cuanto escritura y tratamiento instrumental. (Artaud, 1991)

Los compositores proponen intensiones sonoras que van de la mano con la escritura y las convenciones que deben decodificar los intérpretes; el virtuosismo se convierte entonces en un tema a desarrollar y profundizar por los instrumentistas para llegar a nuevos horizontes en

el entendimiento de la música contemporánea, por ejemplo, uno de los grandes flautistas reconocidos Severino Gazzelloni (1915), suscitó la creación de diferentes obras para flauta desde 1945 hasta 1970, por su destreza y conocimiento del instrumento; Aurèle Nicolet reconocido también por su maestría en la flauta, es un defensor de la música contemporánea, y además quien reconoce un sentido crítico y pedagógico en estas nuevas formas de interpretación en el instrumento, y lo transmite a sus estudiantes de la *Hochschule de Friburgo de Brisgovia*.

Como ejemplo de este tipo de repertorio encontramos *Sequenza I*, “Sequenza I de Luciano Berio introduce la escritura proporcional y los primeros sonidos multifónicos; etc. Las obras para flauta no se limitan a seguir la evolución del lenguaje, sino que la preceden y a menudo la anuncian.” (Artaud, 1991, pág. 47) en esta obra se ve reflejado una tendencia compositiva con escritura proporcional, ausencia de compas, segundo como unidad de tiempo, entre otros elementos presentes en la obra, la cual además como factor relevante está pensada para un solista, acorde a las lógicas que implementa la música contemporánea a partir de la exploración del sonido, teniendo en cuenta sus cualidad desde la vibración de ondas, dinámica, color, etc.; no se piensa en una polifonía de notas sino en las técnicas que configuran una variedad de colores en el tratamiento compositivo del sonido, “ así pues, si se quiere llevar más lejos este tipo de escritura, se debe utilizar un solo instrumento, restituyendo así de manera perceptible la polifonía de la orquesta, de escritura forzosamente más lineal” (Artaud, 1991, pág. 48).

El repertorio para flauta empieza entonces a tener nuevos elementos que invitan al intérprete a tomar una postura diferente frente a la estructura y la sonoridad, pues se trata de darle valor a cada sonido y profundizar en todo lo que ofrece desde su relevancia musical.

El compositor de antes se dedicaba a apilar sonidos. Era un constructor y sus reglas arquitectónicas se denominaban *armonía, contrapunto, fuga y formas musicales* (concierto, sonata, sinfonía, *ricercare*, suite, réquiem, etc.). Hoy en día se ha convertido en microfísico y examina con microscopio la estructura de un sonido. (Artaud, 1991)

Después de *Densité 21,5* y de *Cinc incantations* se desarrolla un repertorio para flauta basado en una escritura lineal sin casi intervención o sin intervención alguna de los nuevos modos de articulación. Este es el caso del *Episode premier* de Betsy Jolas o de la *Serenata* de Luciano Berio, pero sobre todo obras de Boulez tales como *Le Marteau sans maître* o la sonatine para flauta y piano. (Artaud, 1991)

El repertorio para flauta desde el siglo XX especialmente con la intervención de los compositores ya nombrados, manifiesta diferentes intenciones sonoras con la ayuda de las técnicas extendidas, generalmente apoyando los sonidos tradicionales, por ejemplo con sonidos armónicos, sonidos eólicos⁹, y aprovechando también la resonancia del tubo; empiezan a notarse novedades en la noción de compas y de tiempo, en algunos casos indicando la duración de la nota por la separación entre ellas, eliminando así los valores de las figuras (redonda, blanca, negra...).

Innumerables compositores han consagrado, pues, una parte importante del trabajo de esos últimos años a experimentar todas estas técnicas, creando un repertorio de virtuosismo nuevo y, con frecuencia, extremadamente expresivo. De la generación de músicos nacidos en los años cuarenta se destacan los nombres de Paul Mefano, Ahmed Essyad, Emmanuel Nunes, Horatio Radulescu y Brian Ferneyhough. (Artaud, 1991)

Esto como un breve recuento de las transformaciones y nuevos intereses de los compositores por las sonoridades que ofrece la flauta travesa, y que se implementa en el proceso creativo de la composición musical, utilizando diferentes técnicas extendidas que son

⁹ Revisar capítulo IV, convenciones musicales.

explicadas en el capítulo IV, las cuales se presentan como un recurso para ofrecer un discurso narrativo-musical de *La Violencia*.

3. CAPÍTULO III

3.1 Diseño Metodológico

En la construcción del diseño metodológico de la presente investigación *El Sonido de La Violencia*, se establece la Investigación Artística como marco de referencia para evaluar el proceso a seguir, este método genera aceptación por las posibilidades que ofrece al intérprete, creador, pedagogo e investigador. Además es un enfoque que adelanta reflexiones por parte de la comunidad de donde surge esta investigación (Universidad Pedagógica Nacional).

El marco educativo, además de estar teniendo el mérito de atraer la atención de todos en torno al concepto mismo de “investigación artística”, muestra el enorme potencial de futuro implícito en esta clase de investigación. En primer lugar por las múltiples aplicaciones didácticas de sus métodos y sus resultados. Y en segundo lugar porque permite pensar la actividad del músico como un verdadero trabajo de laboratorio. (Lopez & San Cristóbal, 2014)

En este espacio de práctica musical- creativa, se reflexionó sobre los modos de ver y hacer el proceso compositivo, esto en sí mismo aporta unas variables cualitativas (atributos de los objetos a analizar) en concordancia con la observación y análisis de la obra *La Violencia*, generando datos para la asimilación, aprendizaje, análisis, descripción teórica y musical.

Se desprenden reflexiones acerca del proceso y la construcción de ideas extra-musicales a partir de su implementación en el discurso musical individual del investigador; siendo también un aporte pedagógico para los compositores en formación que quieren hacer este tipo de búsquedas y relaciones interdisciplinarias. Teniendo en cuenta el aspecto creativo y analítico que aborda el compositor, la investigación parte de la acción creativa de donde se

derivan diferentes reflexiones sobre el análisis pictórico-musical dirigiéndose así a una extrapolación conceptual.

Para la definición de Investigación Artística que se está tratando de construir, el análisis musical es el nodo central de este modelo investigativo, del análisis musical surgen los insumos, para la acción creativa, para la modulaciones compositivas en el sentido de hacer composición mediante arreglos, adaptaciones, transposiciones; para la interpretación desde la ganancia expresiva o la apropiación de un contexto de producción de la obra que se interpreta; para el entendimiento de la funcionalidad de la música en contextos específicos y situados y por supuesto y de modo central para la cualificación de la experiencia docente o el diseño de unidades didácticas específicas. (Jaimes, 2017)

La investigación *El sonido de la Violencia*, se encamina en una perspectiva epistemológica de la obra *La Violencia* de Alejandro Obregón, que desde su paradigma cualitativo, permite distinguir los atributos de la obra emergente, por lo cual se crean cuatro fases para la organización y análisis de los elementos formales, técnicos y contextuales de la pintura ya dicha. Partiendo de la práctica compositiva se buscó sistematizar la experiencia analítica de la pintura, en función de ello las fases se organizan no como estamentos inmóviles sino como una experiencia cíclica que ofrece variables cualitativas desde cualquier punto, sea de la acción creativa, la reflexión interdisciplinar o el análisis pictórico construyendo así las reflexiones y la obra emergente.

En primer lugar hay que fomentar el bucle de *interacción y retroalimentación* entre *práctica creativa y reflexión*. Este proyecto incluye *observar* la práctica artística; *registrarla, reflexionar* sobre ella y producir una *conceptualización* que organice lo observado. La reflexión y conceptualización debe generar ideas y estrategias que permitan diseñar *nuevas acciones artísticas*, nuevas metas y objetivos que, a su vez, sean objeto de observación, registro y reflexión al ser realizadas. (Lopez & San Cristóbal, 2014)

Los elementos encontrados fueron transpuestos en la composición musical para construir analogías en la relación pintura-música, en ese sentido la investigación desde el análisis y la reflexión de los elementos que encierran a la pintura es de tipo proyectivo, según Jacqueline Hurtado de Barrera partiendo de la reflexión e interpretación que se hace de los elementos presentes en la pintura. Se presenta entonces la composición musical y el ensamble como acto seguido en esta clase de investigación, presentando el resultado sonoro del proceso y relación interdisciplinar entre la pintura *La Violencia* y los elementos específico-musicales.

Para cumplir con los objetivos planteados en la investigación, se proponen unas herramientas que permiten encontrar y organizar la información deseada, la primera de ellas se centra en el análisis pictórico para la composición musical, a partir de entrevistas a conocedores y expertos en pintura que ofrecen información de la obra, del pintor o del contexto en que se realizó. En primera instancia se piensa para el fin compositivo, con la extracción de cierto material que puede ampliar el lenguaje musical del compositor en formación, en segunda instancia funciona como herramienta didáctica para la práctica en el aula, fundamentalmente como una propuesta interdisciplinar.

Otra de las herramientas es la descripción del proceso de creación, (el cual se observa más adelante) para tal fin, la composición se realizó para un quinteto de flautas, piano y percusión, quienes en un periodo estimado de dos meses efectuaron el montaje del ensamble *El Sonido de La Violencia - Una Nota a la Barbarie* (título de la composición musical) teniendo en cuenta interpretación de la obra, diseño escénico, ubicación de los músicos, visualización de las imágenes correspondientes a la composición, vestuario de los intérpretes y las luces del espacio. Se presenta entonces como una propuesta que invita al compositor en formación a pensar su obra no solo desde la notación musical sino también desde el campo artístico y pedagógico, que pueda llegar a toda clase de público.

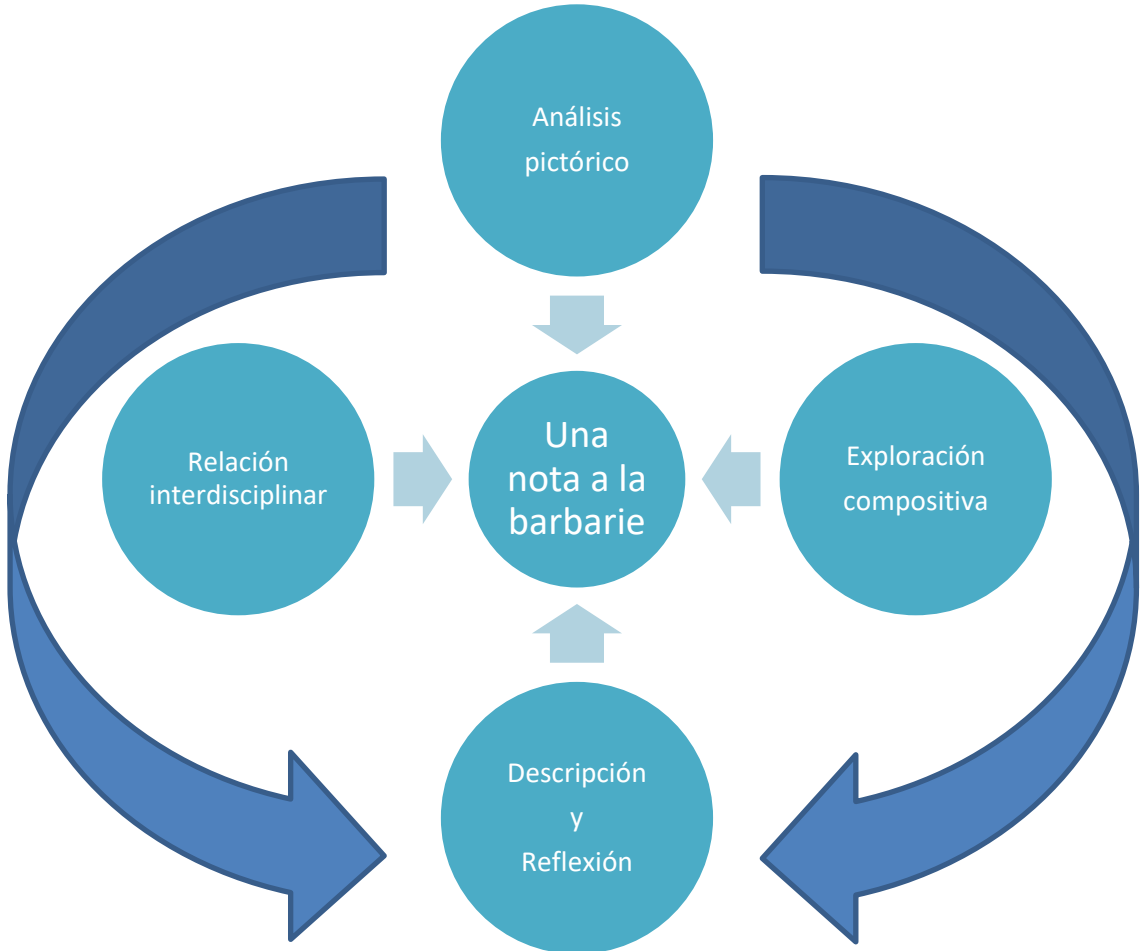
➤ **Herramientas:**

En el proceso de recolección de datos se tuvieron en cuenta las siguientes herramientas:

HERRAMIENTA	UNIDAD DE ANÁLISIS
ENTREVISTAS	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Álvaro Medina: crítico de arte ➤ Alejandro Ramírez Rojas: compositor especializado en música para cine. ➤ Alejandro Gamboa: Artista plástico y docente de investigación en Universidad Pedagógica Nacional.
ANÁLISIS DE CONTENIDOS	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Procesos del arte en Colombia (Medina, Procesos del arte en Colombia, 1978) ➤ (Arnheim, Arte y Percepción visual Psicología del ojo creador, 1979,1980) ➤ (Arnheim, El poder del centro, 1984) ➤ La teoría Gestalt y su importancia en la enseñanza de las artes plásticas (Santafé, 2008) ➤ Retórica de la pintura (Saborit, 2000)

Tabla 1, Herramientas de investigación

3.2 Fases de la Investigación



- **Análisis de La Violencia:** Se realiza una delimitación de los elementos estructurales desde lo técnico, lo formal y lo contextual (categorías de investigación), partiendo de reflexiones y asociaciones de la teoría Gestalt y la semiótica, las cuales comprenden una variedad de conceptos que permitieron el análisis de la pintura; con el fin de entender los atributos de la pintura se organizan los puntos de reflexión en los siguientes aspectos básicos (unidades plásticas): composición, forma, color, textura y dimensión, con ellos se obtiene la información organizada en la categorías creadas para enfatizar en puntos específicos de la pintura, asumiendo que son elementos contenidos en ella.

Para ello también se reunió información bibliográfica acerca del trabajo artístico de Obregón, abarcando los elementos más relevantes en su trabajo y que luego lo llevó a la realización de la Pintura *La Violencia*. Junto a ello se realizaron algunas entrevistas a artistas visuales para entender el contexto de la obra, su aporte crítico y político en la época que se realizó, y las intenciones e inspiraciones de Alejandro Obregón.

- **Relación interdisciplinar:** Junto con los elementos pictóricos se utilizaron elementos musicales como, articulación, dinámica, textura, timbre, gesto, motivo y desarrollo entre otros elementos que ayudaron en la construcción de la composición musical. En el proceso creativo se acude a la teoría Gestalt para realizar una relación más congruente desde sus principios, empleando sus leyes de asociación y contraste, pregnancia, e isomorfismo. A su vez el análisis semiótico apoya la comprensión de las

anteriores leyes para el análisis de los elementos pictóricos, conceptos como: unidades plásticas, signos iconográficos, signos simbólicos, signos plásticos, códigos, monocromo, dan cuenta de los contenidos de la pintura que desde la percepción generaron razonamientos. Teniendo en cuenta estos postulados se establecieron relaciones con los elementos seleccionados anteriormente y los contenidos musicales aplicados en la composición musical.

- **Exploración en la composición musical:** En un primer momento el acto creativo permite dar inicio a la composición musical desde la intuición, así se establece una estructura básica de la obra, luego de ello permea la reflexión detalla sobre los elementos pictóricos que se organizan en tres categorías de análisis (formal, técnico y contextual) generando un bucle de resultados que ofrecen el nuevo conocimiento. Junto a dicho análisis la composición se va transformando, desde lo contextual, con los hechos históricos que relatan el pensamiento pictórico de Alejandro Obregón que lo llevaron a la construcción de *La Violencia*; desde lo técnico – formal, se intervino con la teoría Gestalt y la semiótica, a partir del análisis de contenidos en la composición (pintura y música) y la interpretación de códigos. De esta manera se obtuvo una obra emergente que contempla tres posibles vertientes en las cuales *La Violencia* ofrece un discurso.

Durante el proceso creativo se tuvieron en cuenta técnicas de escritura y composición musical, que Autores como Edgar Varese, Luciano Berio, Krzysztof Penderecki, Iannis Xenakis, Will Offermans, Carin Levine & Christina Mitropoulos- Bott proponen en sus libros y/o en sus obras.

- **Proceso metodológico y reflexión pedagógica:** durante las intervenciones que se realizaban en el proceso de creación compositiva se realizó un diario de campo el cual cuenta lo que sucedió en cada uno de esos momentos o intervenciones, qué se

encontró qué no, qué elementos nuevos surgieron durante el proceso, y frente a ello se realiza una reflexión de las decisiones estéticas que se fueron tomando; claramente la información que se iba adquiriendo daba forma y sentido alienando los elementos ya puestos en ella. Esto en cuestión de ir señalando cómo iba surgiendo el pensamiento interdisciplinar a partir de la relación cíclica de las fases. Sin embargo es en la praxis donde se manifiesta esta forma de pensamiento.

También durante las intervenciones se reflexiona sobre la pertinencia de las técnicas extendidas y posibles sonoridades aplicadas especialmente en las flautas traversas, ya que es el instrumento en el que se desempeña con énfasis la autora de esta investigación, y con ello poder generar el ambiente y las sonoridades deseadas para *Una nota a la barbarie*.

3.3 Categorías de Análisis de la Investigación

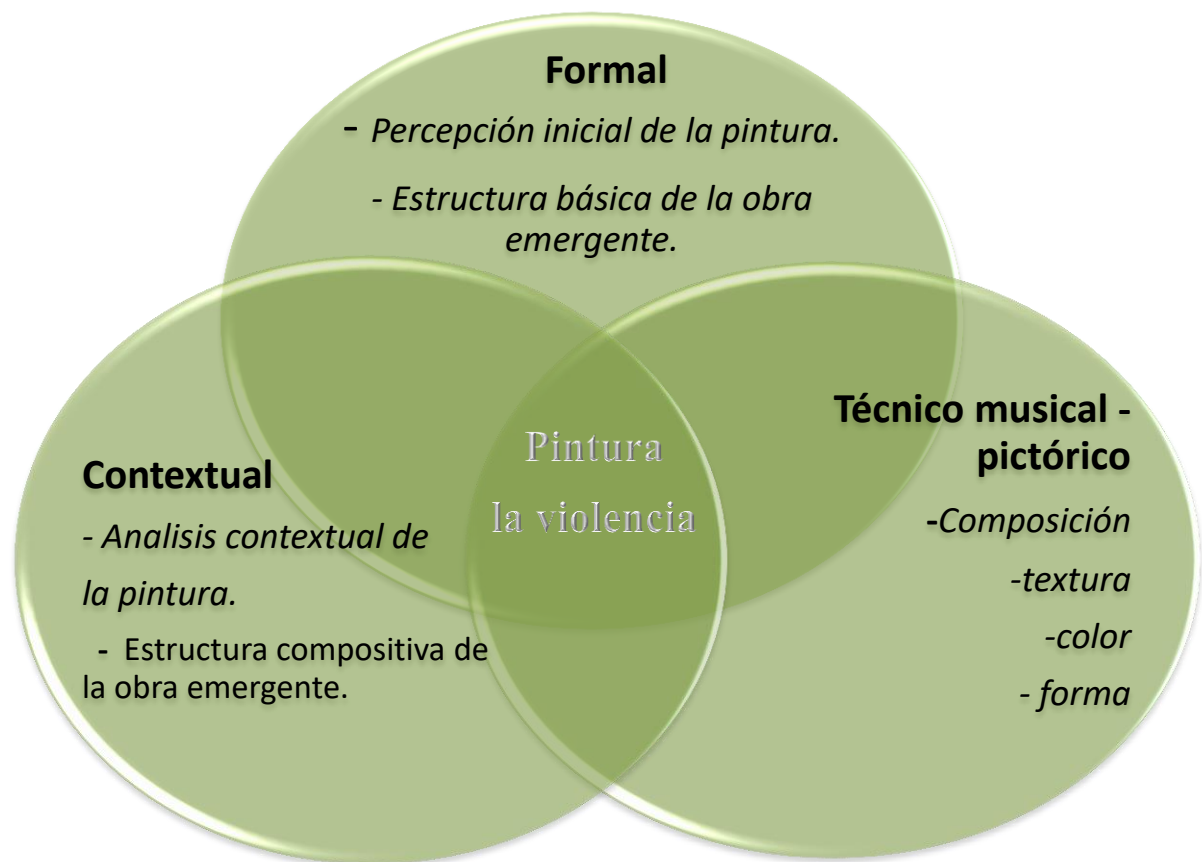


Tabla 2, Categorías de análisis

3.4 Descripción Diario de Campo

<i>FICHA DIARIO DE CAMPO</i>	
Fecha: 27 de Febrero – 2017	
Proceso- Contenido	Reflexión
<p>Al no tener una experiencia en el campo compositivo, se desea explorar con ejercicios no en relación a la pintura, sino tratando de conocer y hallar herramientas que le puedan funcionar a futuro, Se inicia entonces con una “pequeña suite” de tres movimientos, pasillo, danza y bambuco para dos flautas. El score se realiza a mano para introducir simbología (que en aplicaciones o programas tecnológicos no se pueden escribir por desconocimiento del uso del programa). Se interpreta en la clase de flauta del 27 de febrero, con el profe Alfredo Ardila y Zulay Sánchez. Este ejercicio da cuenta que es necesario que cada composición debe ser tocada para escuchar el verdadero producto sonoro. Hace evidente la complejidad de la escritura por los gustos estéticos personales, las muchas ideas que se dan pero se dificulta efectuarlas o escribirlas. Refleja la importancia de las estructuras sea de formato, armónicas, melódicas, etc. Y por último resalta la importancia de la organización y presentación del score.</p> <p>Para el ejercicio se piensa la primera flauta como melodía y la segunda como flauta acompañante, con la ayuda de efectos, sonoridades, golpe de llaves, (slap), sonido con viento, flatterzunge, sforzato. En la melodía de la flauta 1 también se hace uso de ciertas sonoridades. El ejercicio se encuentra agradable, responde a la sonoridad que se buscaba. Este ejercicio compositivo se hace con el fin de utilizar el formato de suite, con tres movimientos.</p>	<p>Este ejercicio compositivo contribuye desde diferentes instancias, primero hace evidente el desconocimiento sobre el uso de la plataforma para la escritura musical (<i>Finale</i>); es el primer acercamiento a los símbolos de las técnicas extendidas en la flauta; demuestra el conocimiento frente a las estructuras y formas de los géneros tradicionales de la música andina colombiana.</p> <p>También refleja la necesidad de escuchar el producto sonoro, como la composición es escrita a mano, no se tenía el programa que reprodujera la composición en su totalidad.</p>

FICHA DIARIO DE CAMPO

Fecha: 6 de Marzo del 2017

Proceso- Contenido

Se continúa el ejercicio de exploración anterior pero ahora se piensa en desarrollar un elemento compositivo, se escogió entonces las variaciones.

Se realiza un ejercicio compositivo pensando en estructura de composición, de tema con variaciones, se escribe un tema con cuatro variaciones para dos flautas. Las variaciones se piensan desde la rítmica, se subdivide el pulso, o se aumenta los valores de las figuras, esto para generar un contraste. Las figuras más cortas generan fuerza, ansiedad, emoción, y en algunos casos alegría. Por el contrario las figuras con mayor duración tienden a presentar, melancolía, ensoñación, romance, permiten una interpretación más tranquila gracias a la atención que recibe cada nota.

Tomo el instrumento para crear las dos melodías de las flautas, está escrito en tonalidad de *Ab*; creo que la tonalidad me atrae. Simplemente toque la flauta y empecé a componer improvisando melodías, así iba construyendo el tema y cada variación. Pensé en el contrapunto de las flautas pero no en funciones armónicas. No tenía una imagen o tema de inspiración, simplemente iba tomando la melodía que iba creando.

Reflexión

La improvisación fue un gran detonante para la creación, pues no hay un límite que dirija o disponga el pensamiento musical, tan solo existe la creación repentina. Por tanto es necesario conocer el instrumento y establecer bases de técnicas, para que no existan límites en la interpretación. Además este ejercicio surgió relativamente en menos tiempo que el anterior, porque no tenía que pensar en estructuras musicales tan solo en crear.

FICHA DIARIO DE CAMPO

Fecha: 7 y 12 de Marzo del 2017

Proceso- Contenido

Reflexión

Intervención 1

Inicia el proceso de la composición *Una Nota a la Barbarie* para el quinteto de flautas, en la cual se quiere relacionar la pintura de Alejandro Obregón. Dar inicio a la composición fue bastante difícil; primero se plantea las pautas que pueden estructurar las ideas musicales, a partir de la información que hasta el momento se ha recopilado. Se observa la pintura *La Violencia* y se extraen datos e información que puede ser aplicar en la composición. A partir de esta reflexión salieron los siguientes elementos:

- Contraste de colores en la pintura; el blanco y negro prácticamente componen en su totalidad la pintura.
- Movimiento de la línea que dibuja a la mujer acostada.
- Poco uso del rojo, que hace referencia a la sangre de la mujer muerta.
- Obregón realizó 12 apuntes para el cuadro final, en el primer apunte, empezó con mucha sangre y cuerpos asilados, en los siguientes apuntes utiliza menos sangre y menos cuerpos, hasta llegar al cuerpo de una sola mujer embarazada, sin prácticamente nada de sangre, tan solo algunas gotas en la cara y en un seno.
- Obregón realizó esta pintura en relación al hecho que ocurrió el 9 de abril de 1948, la muerte de Jorge Eliécer Gaitán. A partir de una entrevista que se realizó se descubrió que Obregón había visto a esta mujer el 10 de abril. Una víctima del Bogotazo.

Con estos elementos se quiso dar inicio a la composición; para hacer referencia al contraste, se interpuso dos tonalidades, la primera era mayor y estaba pensada para los instrumentos más agudos, piccolo y flauta 1, para representar el color blanco con intervalos abiertos de cuarta, quinta, terceras mayores, para la segunda tonalidad busque acordes semidisminuidos, con intervalos de segunda, y tritono, con la intención de reflejar el color negro, con las tímbricas de flauta 2, flauta alto y flauta bajo. Como se

La composición se torna difícil porque se establecen parámetros en los cuales se debe dirigir la composición, en función de cumplirlos se apreciaba que la capacidad creativa era forzada a cumplir con los planteamientos, y se quieren dirigir de una forma diferente. No se obtiene un resultado agradable para el compositor. En relación con lo estético se reflexionó sobre la dificultad de decidir si el producto sonoro es bueno o no, puesto que depende únicamente del pensamiento individual y subjetivo de aquel atractivo que se quiere escuchar, sin embargo, no era una solución musical cómoda, simplemente porque no se veía reflejada aun *La Violencia*.

Frente al resultado sonoro se manifestó la necesidad de indagar otras tímbricas que complementaran la textura de las flautas, por dicha razón se pensó en introducir un nuevo(s), instrumento(s) a la composición.

quería hacer referencia a los 12 apuntes, se construye un tema con variación. Se realizó un tema y 4 variaciones, pesando en la lógica de los cuerpos amontonados y la sangre del inicio de los apuntes de Alejandro Obregón.

El resultado aunque no disgusto, tampoco dejo satisfacción sobre el producto sonoro.

Aquí no se utilizó el instrumento para componer, tan solo se recurrió al Finale. (Programa utilizado para la escritura musical).

FICHA DIARIO DE CAMPO

Fecha: 26 de Marzo del 2017

Proceso- Contenido

Intervención 3

Se retoma el ejercicio anterior, pero a partir de las reflexiones se decide utilizar la forma de Danza, la cual hace parte de los géneros andinos colombianos, aunque tan solo se hace uso del ritmo-tipo y su estructura A, B, C, siendo ahora la forma en que se plantea la obra. Inicia la primera variación a la cual se le añade un instrumento más. El tema se mantiene con los motivos y la construcción armónica del piano, se piensa en introducir sonoridades sobre la técnica extendidas en flauta, pero no fue posible escribirlas en el programa porque desconocía el modo en que estas se pueden aplicar en Finale. La variación 1, quiere hacer alusión al primer apunte que realizo Obregón, construyendo densidad sonora especialmente con las flautas de registro más grave y el apoyo del piano. Se introduce el tiple como nuevo instrumento para generar dinámicas y cambios sonoros más drásticos, esto en la primera variación del tema. También hay cambios en el tempo, supera la velocidad anterior, generando ansiedad y fuerza.

Reflexión

Esta intervención hace evidente la necesidad de manejar y dominar el programa Finale, para lograr concretar las ideas que van surgiendo en el camino.

En términos de forma aun no es estable la idea del tema con variaciones, por esa razón, se toma la decisión de buscar otra forma que se adapte a una propuesta sonora que satisfaga al compositor. El formato consolida tímbricas que permiten jugar con diferentes episodios, en relación a los temas y los apuntes de la pintura. La nueva forma de la obra, puede brindar un nuevo aire y unidad, elemento importante que caracteriza los rasgos de pintura.

Fecha: 16 y 19 de Marzo del 2017

Proceso- Contenido

Reflexión

Intervención 2

Para esta nueva intervención, a partir de las reflexiones del ejercicio anterior, se decidió sumar al quinteto de flautas un nuevo instrumento, el piano, se quería observar si el nuevo resultado sonoro se acoplaba a la propuesta visual.

Se volvió a organizar la información sobre los elementos de la pintura y se realizan algunos diagramas, estos fueron así:

La Violencia interpretación musical

Formal	Técnico	Contextual					
<p>Temas</p> <ul style="list-style-type: none"> • Volcán • Mar • Eclipse • Horizonte • Mujer • Madre tierra <p style="text-align: center;">↓</p> <p>Motivos musicales</p> <p>-12 apuntes = 12 variaciones -Motivos rítmicos y melódicos deben sobreponerse al igual que en la pintura -como acto conclusivo, trágica calma</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Color • Trazos <p>División del cuadro</p> <table border="1" style="width: 100%;"> <tr><td style="text-align: center;">Blanco</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">Escala de grises</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">=</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">Menor densidad</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">Mayor densidad</td></tr> </table> <p style="text-align: center;">Trazos</p> <p>Movimiento línea = Movimiento melódico</p> <p>Vacío o ausencia = Silencio musical</p> <p>Unidad, en la pintura no hay formas excesivas, por tanto la forma de la obra no debe variar.</p> <p>Poco uso del rojo.</p>	Blanco	Escala de grises	=	Menor densidad	Mayor densidad	<p>Diferentes símbolos en la pintura</p> <ul style="list-style-type: none"> • Muerte de Gaitán representación de los disparos • Partidos políticos • Papel de la mujer en el 60' • Relación de la forma de la mujer con la cordillera del Quindío <p>Representación de lo contextual dentro del performance.</p>
Blanco							
Escala de grises							
=							
Menor densidad							
Mayor densidad							

Los cambios efectuados en esta versión resultan favorables para continuar con una nueva visión la composición. El piano efectivamente contribuye al espectro sonoro que se quiere construir. Pensar en los motivos recrea de una mejor forma la representación de *La Violencia*, sin embargo no satisface el discurso musical, pues se dificulta desarrollar las ideas en la creación compositiva. El diseño armónico tiene ciertos momentos modales, pero en realidad se piensa en 5 notas con las cuales se construye la armonía de la obra, y se distancian por un intervalo de tercera, esto con el fin generar una textura que representara el color negro. El diagrama ayudo a ofrecer sentido y una ruta a la obra, pero aun no recrea ni satisface la búsqueda de *Una nota a la barbarie*.

Las relaciones anteriores surgen a partir de las lecturas y entrevistas realizadas, con esto se decide iniciar una nueva versión, como explicita el cuadro anterior. Para los temas que existen en la pintura se realiza un motivo melódico para alguno de ellos, que se debía presentar en cada variación de la obra, para efectuar la densidad de colores, el piano representa el negro con acordes cerrados, de intervalos de segundas en las octavas más graves. El motivo de la mujer intenta imitar la forma del cuadro, con un pasaje melódico pensando en las curvas que proyecta. El motivo del eclipse, el cual se encuentra en el seno, se representa con melodías que juegan a interponerse de forma ascendente y descendente. Para esta composición tampoco se hace uso de ningún instrumento.

FICHA DIARIO DE CAMPO

Fecha: 4 y 7 de Abril del 2017

Proceso- Contenido

Reflexión

Intervención 4

Se continua pensando en las tímbricas que logren dar más efecto y emoción a la obra, para ello se piensa en instrumentos de percusión que puedan animar y darle peso, sin embargo aún no se hace ninguna intervención de este instrumento, se avanza en el conocimiento del programa Finale, y aprendo a construir los símbolos de los cuales quiero hacer uso en el proceso creativo.

En este punto aunque voy construyendo un discurso a partir de los errores y desaciertos, cada intento ha logrado concretar ciertas ideas pero de igual forma siguen deformándose otras. Ha sido conflictivo pensar en la organización del discurso, por ejemplo el inicio de la obra es demasiado importante porque es donde se manifiesta *La Violencia*, pero creo que aún no he logrado darle el carácter que necesita. Por un lado creo que se debe a la tonalidad, y aunque los primero acordes buscan una sonoridad modal, la cual se sale un poco de las convenciones habituales de las funciones armónicas, sigue presentando simpleza para mi búsqueda sonora, por tanto quiero darle un nuevo giro a la composición con un sentido atonal, esperando pueda aclarar mis intenciones creativas.

Esta nueva inquietud me hizo entender que para darle sentido a la investigación – creación, debo darle mayor peso al acto creativo, pues imponer ciertas estructuras, o partir de métodos ya utilizados, ha dificultado y no ha permitido que el ejercicio compositivo fluya dándole sentido a la creación, a las decisiones repentinas o los cambios que pueden satisfacer mi búsqueda compositiva.

FICHA DIARIO DE CAMPO

Fecha: 9 de Abril del 2017

Proceso- Contenido

Intervención 5

En esta semana se concretan ideas que logran darle un rumbo a la composición. Se empieza a trabajar con la escala cromática, las melodías y los acordes se distancian por intervalos de segunda, lo cual proporciona disonancia y sonidos agresivos, el piano inicia con cluster, simplemente no hay tonalidad, en los primeros compases se elimina la métrica y el tiempo se escribe en los segundos que debe durar el sonido, sin embargo solo se alterna por un tiempo luego se introduce la métrica. Más adelante se proponen nuevas posiciones y sonoridades para las flautas, glisandos con modulación por cuarto de tono, flatterzunge, hago uso de algunas grafías de las obras de Will Offermans y Peteris Vask. La parte B es un poco más cantáble, inicia la flauta 1 sola, luego van incorporándose las demás, más adelante el piano también presenta un tema solo para darle inicio a la parte C, la cual debe reflejar el cuadro final de *La Violencia* y su panorama general. La primera parte hace referencia a los cuerpos amontonados y la sangre que pinta Obregón, en sus primeros apuntes, y se transforma hasta llegar a el último y final cuadro de *La Violencia*, la mujer que yace muerta, en medio de la tierra y el cielo. Por tanto ya no es lo que antecede a violencia ni el acto bárbaro que se comete, es lo que queda después de la masacre, quietud, calma, silencio.

Reflexión

Algunas de estas ideas realmente logran encontrar el sonido de La Violencia, pensar en la forma ayuda a organizar mi idea compositiva, sin embargo el ritmo-tipo de danza no está presente en toda la obra, eso me lleva a pensar en si en realidad estoy trabajando dicha forma o no.

Hacer uso de algunas herramientas que he podido observar en el repertorio para flauta me ayudan a explorar las sonoridades deseadas y pensadas para El Sonido de La Violencia.

FICHA DIARIO DE CAMPO

Fecha: 11 y 14 de Abril del 2017

Proceso- Contenido

Intervención 6

Se adjuntan partes de los borradores anteriores a la obra actual, y se inicia con la parte C, aunque aún no hay claridad de la sonoridad de esta parte.

Se introducen dinámicas para darle más sentido a la interpretación.

Como existe una inquietud en cómo debe sonar la última parte de la obra, tomo la flauta y empiezo a improvisar queriendo obtener una idea, pero no resulta satisfactorio para el proceso. Por tanto sigo en la búsqueda de una sonoridad para concluir la fase final de *La Violencia*.

Reflexión

Es bastante conflictivo como compositor darle el sentido a la obra, cada decisión es un conflicto interno que quiere saciar una necesidad, el acto creativo demuestra una individualidad, por tanto es ese querer dar algo nuevo y significativo, además en cada paso voy conociendo algo nuevo de la obra *La Violencia*, la representación musical, se convierte entonces en un conflicto de ideas, lo difícil es descartar y organizar las ideas. En este proceso escuchar nueva música ha sido un detonante para diferentes ideas compositivas, y ha logrado concretar ciertas formas en la composición.

FICHA DIARIO DE CAMPO

Fecha: 16 de Abril del 2017

Proceso- Contenido

Intervención 7

Se hacen algunos esbozos de la parte C, se cambia el ritmo-tipo del piano, las flautas tienen unas melodías. Sin embargo aún no se concreta la idea de esta parte.

Reflexión

Durante la clase de composición escuchábamos hablar sobre minimalismo y algunas composiciones de los compañeros, esto despertó ciertas discusiones sobre la lógica de este movimiento musical, surgiendo por la represión y como respuesta a las formas en que vive actualmente la sociedad, con ansiedad y prisa por cumplir en las obligaciones, donde el tiempo ya no alcanza por la cantidad de trabajo. Una sociedad de consumo que ya no tiene momentos de calma, de quietud, por eso se presentan estas formas de composición, donde se busca “detener el tiempo” para salir y revelarse. Esto me generó muchas ideas para representar la última forma de *La Violencia*. Pues teniendo en cuenta los bocetos anteriores de Obregón eso era lo que buscaba, salir de ese ruido de la guerra, y llegar al momento después de la Violencia.

Y con esa lógica de ideas entiendo cómo debe terminar la Obra, y los aspectos minimalistas que debe contener.

FICHA DIARIO DE CAMPO

Fecha: 7 de Mayo del 2017

Proceso- Contenido

Intervención 8

La idea de tomar la forma de la danza andina colombiana, empieza a repensarse pues la composición ha tomado otro rumbo, en el cual no se evidencia constantemente el ritmo-tipo de este género, por tanto la obra toma un aire original y rítmicas que se inventan en el proceso, esto en función de manifestar las interpretaciones que van surgiendo de la pintura.

Reflexión

La idea de la forma que se venía pensando con anterioridad definitivamente no funcionó, por tanto se deja de pensar en una forma específica permitiendo que la creatividad en cada intervención decida el sentido de la obra.

En este punto la obra empieza a adquirir un sentido más autónomo e individual, desprendiéndose de ciertas condiciones que me había impuesto. Es decir se establece una forma.

FICHA DIARIO DE CAMPO

Fecha: 15 de Mayo del 2017

Proceso- Contenido

Intervención 9

A partir de la decisión anterior busco las herramientas que realmente pueden satisfacer el sonido de La Violencia, así que me encuentro con la técnica minimalista, la cual logra recrear un panorama general de lo que es la pintura, logra concretar una idea más clara y precisa de lo que se quiere interpretar de la pintura.

También dedico este tiempo a escuchar otras músicas, a escuchar mi composición y reflexionar sobre el producto sonoro.

Reflexión

Empieza a ser claro que las técnicas compositivas del siglo XX y XXI, son quienes van a generar la sonoridad que busco para *La Violencia*, aludiendo al contexto en que se generó pero partiendo de la premisa que se trabaja en tiempo real, es decir estamos hablando desde un contexto totalmente diferente al que se generó esta pintura.

Y definitivamente escuchar impulsa las ideas y permite hacer un recuento más claro y preciso de lo que se ha hecho y se desea seguir.

FICHA DIARIO DE CAMPO

Fecha: Junio 8 al 15 del 2017

Proceso- Contenido

Intervención 10

En esta intervención se continua en la búsqueda de sonoridades, por lo cual decido agregar a la intervención congas, platillos de choque, redoblante y un triángulo, con el fin de encontrar un contraste dinámicos más amplio.

Reflexión

Durante el proceso se van generando aciertos y desaciertos que construyen la obra, y permiten volver a pensar cada parte, o cada elemento que está entrando a definir La Violencia, al ampliar los instrumentos realmente es satisfactorio el resultado sonoro, pues le apuesta a el sonido que busco.

FICHA DIARIO DE CAMPO

Fecha: del 28 de junio al 5 de Julio del 2017

Proceso- Contenido

Intervención 11

Al establecer las tres categorías, las cuales pretenden abarcar distintos elementos de la pintura, la información se empezó a organizar y a partir de ello surgen nuevas ideas y relaciones para la composición.

Según las categorías la información se organiza y se interpreta de la siguiente manera:

Formal: percepción de la pintura- mujer muerta, ambiente melancólico, paisaje, calma. Colores contrastantes. Dentro de esta categoría, que enmarca la percepción, la mujer muerta, recrea una sonoridad de melancolía y belleza con acordes menores y melodías con figuras largas.

Técnico: unidades plásticas, cualidades sígnicas.

En esta categoría, la unidades plásticas se representan así;

El color negro se relaciona con la densidad

Reflexión

En este punto las relaciones con la pintura se generar a partir de los conceptos que se desarrollan en cada elemento puesto en la pintura, por lo menos los que se han encontrado, por lo tanto las intervenciones inician a trabajar el detalle, y la composición ya refleja un discurso propio y veo un poco más cerca esta relación con *La Violencia*.

armónica por tanto todos los acordes del piano son disonantes y se escriben en los registros anteriores al do central, además utilizan más de 6 notas en cada uno, el contrapunto de las flautas se escriben por medios tonos, por tanto se busca generar una “oscuridad sonora”, el color blanco se evidencia casi al final de la obra, con melodías simples y tonales, donde se armoniza con tres o dos notas características de la tonalidad.

La forma más evidente en el cuadro es la línea que dibuja las curvas de la mujer, esta línea se imita con la grafía musical, la cual refleja un esbozo de las curvas moviendo la melodía en esta forma.

Aunque al inicio del proceso compositivo se piensa en los temas que están en la pintura hasta este punto se crean frases concretas que reflejan estas partes de la pintura; el eclipse entonces se divide en dos modos, frigio y mixolídio cada uno con un tema específico, como el eclipse interpreta aquella yuxtaposición de dos planetas, cada tema alude esa idea por tanto, primero se presenta el tema mixolídio y antes de concluir la idea entra el tema frigio, al terminar su exposición, se superponen los dos temas, obteniendo dos melodías con movimientos contrarios, el piano por su parte acompaña a cada tema en el respectivo modo, en el momento de la yuxtaposición el piano combina ambos modos, tocando el mixolídio en la mano derecha y el frigio en la izquierda; y el mar otro tema inmerso en la pintura, se representa con la utilización de técnicas extendidas entonces hago uso de sonidos eólicos en la flauta, es decir sonido con viento, el cual genera aquella sensación de olas, y viento.

Contextual: se centra en el bogotazo, existen 12 bocetos, masacre 10 de abril, oleo 9 de abril Alipio Jaramillo. A partir de la información conocida y de los nuevos cambios que han surgido en la obra, se exponen las siguientes ideas:

Como la idea de la pintura empieza a surgirle a Alejandro Obregón con el acontecimiento de la muerte de Gaitán, decido iniciar la obra con este hecho, por tanto en el primer compas se presentan las congas y el bombo representando los dos disparos que escucho Obregón cuando asesinaron a Gaitán, en el segundo tiempo en figuras de corchea con un gran fortissimo.

Teniendo en cuenta que La Violencia es el cuadro final de 11 bocetos anteriores, decido

tomar esta referencia como estructura de la composición, por tal razón la obra esta configura con los múltiplos y divisores de 12, al encontrar una cifra que concuerde con la idea, se presenta un cambio en la intención musical, por ejemplo algunas repeticiones se organizan en tres o seis compases, los acentos se marcan en el tercer tiempo

Entonces al conocer ciertos conceptos pictóricos, se relacionan con los conceptos musicales conocidos, de esta forma la composición empieza a generar estas nuevas ideas y es necesario buscar herramientas de composición para lograr concretar las ideas.

FICHA DIARIO DE CAMPO

Fecha: del 17 al 21 de Julio del 2017

Proceso- Contenido

Intervención 12

Se hace uso de la escala hexatónica, dos- semitonos tritono, en las flautas bajo y alto con el acompañamiento del piano, las melodías están escritas a medio tono, esta frase quiere hacer énfasis en el color lúgubre de la pintura.

Sumado a ello se trabaja el desarrollo técnico del piano, es decir pensando desde el intérprete, las posibilidades técnicas que posee y podría desarrollar con la interpretación de esta obra.

Reflexión

Es clave pensar durante la creación de la composición quienes son las personas a las que va dirigida la obra, si poseen unas bases técnicas fuertes o por el contrario si requieren trabajo para interpretación de la obra, ello me lleva a intervenir la composición pensando en el desarrollo técnico de cada instrumentista, en que pueda ser interpretada pero también sea una obra que contribuya de alguna forma en su discurso y crecimiento musical.

FICHA DIARIO DE CAMPO

Fecha: 31 julio del 2017

Proceso- Contenido

Intervención 13

La composición se estructura de manera que cada parte está dividida por el motivo del primer compas, el cual hace alusión a los disparos que asesinaron a Gaitán, en cada una de estas áreas se empieza a hacer un desarrollo motivico, lo cual permite entender la intención que representa de la pintura.

En la primera sección se desarrollan dos motivos que se encuentran en los dos primero

Reflexión

Ahora se hace necesario estructurar la obra, y decido hacerlo por motivos, quienes son los que harán el cierre o el llamado a la siguiente parte.

Con esta intervención es claro que la estructura me consolida una obra en función de decir algo concreto de la pintura.

<p>compases, las dos corcheas en la percusión y el do en negras de la flauta 2, después de los primeros doce compases inicia la primera variación del tema, y va apareciendo con cada instrumento, al finalizar estas apariciones con el Piccolo, inicia la segunda sección de la obra. En esta parte se consolida todo el “ruido” que genera La Violencia, por tanto se toma un motivo ritmo-melódico que va apareciendo en los diferentes instrumentos con algunas variaciones, más adelante se desarrolla la siguiente parte con un contrapunto de las 5 flautas y el piano las cuales presentan un motivo de semicorcheas.</p>	
--	--

<i>FICHA DIARIO DE CAMPO</i>	
Fecha: 3 de agosto del 2017	
Proceso- Contenido	Reflexión
<p><u>Intervención 14</u></p> <p>Se termina de desarrollar los motivos que se presentan en las diferentes secciones, se establecen seis compases en silencio los cuales concluyen la obra. En la conga se mejoran algunas convenciones gráficas, y se crean nuevos ritmos para las secciones que ameritan esta tímbrica.</p> <p>Se escriben las dinámicas que lograran dar mayor éxtasis a la obra, y se quitan algunas partes para dar más congruencia al discurso musical.</p> <p>Después de estos ajustes se reparten las partichelas a los músicos que interpretaran la composición, con el fin de dar inicio al ensamble El Sonido de La Violencia.</p>	<p>En esta intervención se consolida prácticamente la obra <i>El Sonido de La Violencia</i>, tiene una duración aproximada de 14 minutos, faltan algunos detalles de edición.</p> <p>Durante los siete meses que se lleva realizando la composición, es claro que del inicio a este momento la obra tiene un carácter más maduro, con una estructura concreta, con un desarrollo de motivos, y exploración en cuanto sonoridades y texturas que complacen la relación con la pintura.</p> <p>Y claramente refleja el cambio, el aprendizaje y la construcción del pensamiento como compositora que continua y continuará forjándose.</p>

3.5 Validación del Proceso Compositivo

En el proceso de la creación compositiva la obra se expuso en diferentes momentos para observar la percepción de los maestros expertos en composición quienes orientaron la construcción de la obra, por supuesto estos aportes se tuvieron en cuenta y enriquecieron

significativamente el discurso musical. Los diferentes encuentros se realizaron en el tiempo en que se creó la obra, desde Febrero del 2017 hasta Octubre del 2017.

El maestro Victoriano Valencia estuvo presente en el proceso de creación a través de la asignatura Composición y Formación que ofrece en la Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional. Allí expuso diferentes materiales¹⁰ los cuales se ponían en práctica con distintos ejercicios, y tiempo después la obra se vio involucrada con algunos de ellos.

Sus aportes se enfocaron principalmente en la estructura general y manejo textural. En el último encuentro resalta que podría desarrollar de forma diferente el motivo inicial el cual podría convertirse en un elemento narrativo que cuenta la transformación de la violencia, tomándolo como un flujo de temporalidades aleatorias, a ello suma que cada episodio o parte debe tener un espacio para ser expuesto y desarrollado, evitando un corte en el discurso de la obra. Y por último expresa agrado e interés por la construcción de la obra en general, los planteamientos del material compositivo a partir de las técnicas referencialistas ofrecen un discurso atractivo.

El maestro Oscar Santafé también escucha la obra en diferentes ocasiones, sugiere pensar más la estructura a partir de los motivos y el desarrollo motivico para que así cada sección se concretara, sugiere también tomar el contrapunto como medio para desarrollar y efectuar cambios contrastantes pero siempre en relación al discurso y plantea pensar la obra por movimientos debido a los cambios fuertes que evidencian un corte. Encuentra relación con la pintura y el resultado sonoro expresando su agrado por la creación del material compositivo.

Finalmente a partir de las decisiones estéticas que surgieron con el montaje de la obra, surgió la necesidad de dirigirla especialmente por los cambios de *tempo* los cortes y entradas,

¹⁰ Entre estos materiales se encuentran, motivos, frases, periodos, desarrollo y estructura.

por esa razón también se buscan aportes por parte de un experto en dirección. El maestro Camilo Linares escucha la obra y sugiere ciertos elementos técnicos¹¹, explica de qué forma se debe dirigir el tiempo por segundos, los cambios de velocidad, entradas, y algunos cortes.

Los aportes de estos maestros hicieron parte de la construcción y estructura de la obra, complementando y enriqueciendo el planteamiento propuesto en relación con la obra pictórica y de esta manera orientaron el proceso y permitieron concluir satisfactoriamente el proceso de creación.

3.6 Triangulación de Entrevistas

El siguiente cuadro presenta la triangulación de las entrevistas realizadas a Alejandro Ramírez compositor de música para cine, Alejandro Gamboa artista plástico y docente de la Universidad Pedagógica Nacional, y el reconocido crítico de arte Álvaro Medina; después de transcribir las entrevistas se realizó un análisis preliminar, a partir del cual se obtuvo un análisis de tercer nivel en relación con las teorías que plantea esta investigación, dicho análisis se observa en la siguiente matriz presentando el resultado final.

RESULTADO ENTREVISTA 1 ALEJANDRO GAMBOA	RESULTADO ENTREVISTA 2 ALEJANDRO RAMIREZ	RESULTADO ENTREVISTA 3 ALVARO MEDINA
Una forma de análisis pictórico parte de la emoción que puede generar o transmitir un artista con su obra. Desde la semiótica este se entiende como un análisis de signos pictóricos.	La teoría Gestalt parte de la percepción de las imágenes vistas, por tanto se podría traducir a la intuición en el ejercicio compositivo. Las percepciones parten de la naturaleza de cada ser y es claro que la observación puede aludir a cualquier sentido; en este caso puede aplicar a lo auditivo, por tanto dicho talento innato puede hacer referencia a las primeras percepciones	Cada cultura crea un lenguaje común para poder establecer relaciones de comunicación; las artes entendiéndose como una comunidad genera cierto vocabulario a fin de establecer un dialogo con otros; aspecto que convoca la Gestalt y recopila unas formas comunes de observar y estructurar las ideas.

¹¹ Entre estos elementos tenemos indicación de pulsos por compas, dirección con el movimiento de los brazos, y dirección con indicaciones tan solo con la mano.

	auditivas que el compositor desea plasmar en la música.	
La teoría Gestalt genera una cultura conceptual (perceptual) frente a la lectura y visualización de las obras pictóricas del espectador, al organizar las formas comunes de percibir una imagen.	La melodía al ser parte de la construcción musical se equipara con los contenidos pictóricos, los cuales se encuentran a través del análisis semiótico. Pero la idea musical se confirma con la percepción auditiva (teoría Gestalt) que da sentido a la música.	Alejandro Obregón tomó el arte como una forma de protesta, partiendo de los principios de la teoría Gestalt, donde la percepción emotiva de la imagen lo motiva a crear.
La teoría Gestalt parte de los esquemas percibidos de una imagen a los significados que transmite, para encontrar los mecanismos perceptuales que las explican y obtener una guía para el análisis de las obras de arte.	La teoría Gestalt permite entender que las ideas compositivas tanto en pintura como en música se generan a partir de una imagen o estructura mental previa, que luego se manifiesta en la obra de arte.	La violencia del país generaba en Obregón diferentes estados, diferentes formas de observar su realidad, estas percepciones sufrían cambios y construían una estructura mental que se reflejaban en una imagen plasmada en la tela. Doce bocetos que narran todo un proceso de reflexión, de observación y de estructura sobre la violencia.
Este análisis semiótico se da gracias al reconocimiento de los signos pictóricos, que pueden ser tanto los signos plásticos como los signos icónicos, los cuales se relacionan con un elemento conocido para el receptor, en semiótica se conoce como el análisis iconográfico en el cual se decodifica el mensaje de la pintura; Por medio de estos análisis de percepción la Gestalt explica los hechos visuales presentes en una obra de arte.	Tiene q existir un lenguaje en común para que una cultura entienda el mensaje que se desea transmitir por medio de una obra, en ese sentido tanto la música como la pintura contienen signos o códigos comunes que una cultura puede decodificar, a partir de las asociaciones (Gestalt- Ley de semejanza por asociación y contraste<) que hace cada espectador; manifestando formas comunes de percibir.	Alejandro Obregón realiza una relación iconográfica de un paisaje, un volcán, con su obra pictórica <i>La Violencia</i> .
La Gestalt parte de la unidad de una imagen como un todo, para luego reconocer	El trabajo compositivo musical aunque es un campo que tiene como propiedad lo	La emoción de los hechos provoca una imagen mental en Alejandro Obregón que

<p>las partes del todo. Por tanto dicho reconocimiento semiótico iconográfico debe partir de la unidad de la pintura, el todo.</p>	<p>auditivo, parte de una percepción Gestalt que genera una imagen visual, para presentarlo como imagen auditiva.</p>	<p>convierte en ideas para sus composiciones pictóricas. Por tanto estos estados generan elementos compositivos a partir de las formas y/o estructuras inducidas.</p>
<p>Los estudios iconográficos y los estudios formales, (planteamientos de la semiótica), hacen parte de las características de percepción para establecer formas comunes o adecuadas de una imagen, la Gestalt plantea para ello, la ley de pregnancia.</p>	<p>Estas relaciones que comienza a hacer el compositor parten de una primera impresión que le genera la película, la Gestalt atribuye una posible interpretación para ella; la percepción y las emociones que inspira las imágenes de cada escena genera el primer acercamiento a la composición, un proceso intelectual que a través de la interpretación de los signos más relevantes en la película (la cual está construida a partir de imágenes) se traducen al sonido deseado.</p>	<p>La emoción es un elemento que produce imágenes mentales; el cuadro <i>La Violencia</i> al ser un impacto visual produce diferentes emociones, y se constituyen como la primera impresión y percepción del cuadro.</p>
<p>La semiótica plantea el análisis de las imágenes como signos pictóricos, sumado a ello los elementos formales (color, trazo, textura...) que aparecen en las obras de arte también se pueden constituir como signos plásticos que brindan un mensaje al espectador.</p>	<p>Para generar una idea compositiva debe partir de un contexto tanto en pintura como en música, un proceso Gestalt que adquiere sentido con las experiencias previas generando así una idea mental que se manifestará en el producto creativo y se concretará a partir de las decisiones estéticas del proceso.</p>	<p>Las percepciones pueden surgir desde distintos eventos, las cuales se constituyen de imágenes sean físicas o mentales; en este caso es un hecho histórico el que produce las imágenes que Obregón decodifica en la tela.</p>
<p>El signo al cumplir la función de reemplazar abre la posibilidad de hallar el mensaje que transmite la imagen; entendido desde la Gestalt, a través de la percepción y la experiencia visual que tiene el espectador, este puede</p>	<p>La percepción auditiva puede generar una imagen visual, la Gestalt lo plantea como ley de isomorfismo, donde la imagen como el sonido parte de una estructura mental.</p>	<p><i>La Violencia</i> refiere desde la semiótica un contenido de signos icónicos y simbólicos.</p>

decodificar la imagen.		
Las unidades plásticas, color, composición, forma, textura, permiten hacer relaciones con los conocimientos y experiencias previas del observador o espectador planteamientos de la teoría Gestalt, al constituirse como signos desde la semiótica que son decodificados y/o interpretados. Así se entiende como significa la pintura.	El ejercicio compositivo es una herramienta pedagógica que actúa desde la creatividad para aprender nuevos elementos y apropiar conocimientos previos. Después de generar la estructura mental la creatividad se convierte en el medio que permite hilar los elementos pensados.	Los signos presentes en <i>La Violencia</i> se convierten en códigos que pueden ser decodificados, siendo un medio de comunicación que transmite la realidad que observa Alejandro Obregón de un país.
La semiótica constituye la horizontalidad de <i>La Violencia</i> como signo pictórico, que desde las relaciones perceptuales propuestas por la Gestalt se constituye en una interpretación de la muerte.	La teoría Gestalt permite decodificar los elementos reconocibles de la obra sea musical o pictórica, sin embargo el espectador debe hallar una coherencia narrativa de los elementos para entender el mensaje que quiere transmitir la obra de arte, es decir del todo (Gestalt).	Los planteamientos de la Gestalt sugiere a partir de sus principios la asociación de formas y estructuras, Álvaro Medina hace una asociación de contextos que le permite entender diferentes hechos históricos desde organización conceptual parecida.
El análisis semiótico de los signos a través de la interpretación Gestalt genera una posible relación con otros lenguajes, por ejemplo, el lenguaje musical.	El proceso de composición consiste en una búsqueda por parte del autor, quien establecerá puntos de atención, los cuales se constituirán como signos (sea musical o pictórico) para el espectador.	Los diferentes elementos que contiene la pintura, se pueden convertir en signos que transmiten un mensaje. Por lo cual para su análisis es necesario recurrir a la semiótica.
La interdisciplinariedad es la posibilidad de entender el objeto de estudio para efectuar traducciones. De esta manera la interpretación de los elementos de la pintura no se quedan en un asunto de solo inspiración, y cobran sentido los signos y códigos que transmiten el mensaje de la obra pictórica.	En una composición musical existirán diferentes puntos de relación con la intención extra-musical, (sea un objeto, un lugar, una persona, etc.), donde muy seguramente habrá un centro, el punto de mayor relevancia de la obra, dirigiendo el discurso musical. Se puede entonces hablar de un centro tanto en música como en pintura.	Las imágenes son fuente de información, convirtiendo los signos pictóricos en lenguaje que documenta un momento de la historia.
Cada signo o código de la pintura puede ser interpretado a partir de la Gestalt, sin embargo son	Existe un vocabulario común entre música y pintura, aspecto importante para efectuar una relación	La teoría Gestalt habla de la forma de organización de la mente, las estructuras que se forman no surgen de la

partes de un todo, es decir debe existir una narración para darle sentido al mensaje que transmite cada signo, y comprender así el mensaje del todo; de la pintura. Sin embargo pueden existir diferentes narraciones que ofrece cada espectador.	interdisciplinar.	nada, se conectan con otras ideas, estructuras que piensan otros pero son base para generar nuevas estructuras. En ese sentido no existe una estructura única siempre parte de otra y estas a su vez de otras.
La Gestalt plantea la experiencia previa como fuente de información para analizar una imagen, por lo que influye en la interpretación de una imagen lo que se ve y lo que <u>no</u> se ve.	Las experiencias previas auditivas y visuales contribuyen en la construcción de estructuras para la composición y el análisis de obras artísticas.	La relación de estructuras en la teoría Gestalt permite decodificar la información en la imagen, sin embargo cada espectador puede generar estructuras completamente diferentes desde su punto de vista.
El pintor busca dirigir la lectura de la pintura a puntos específicos, por dicha razón va a pintar ciertos elementos con más dominio y presencia que otros. Que se establecen en la Gestalt como aspectos comunes del análisis de la imagen.	Todo proceso compositivo debe narrar una historia, sea desde lo musical o lo pictórico.	El trabajo compositivo pictórico genera diferentes ideas, las cuales se desarrollan y se trabajan, al final esas ideas iniciales se verán transformadas, pues la estructura ha cambiado. La estructura se transforma, parte de los principios de la teoría Gestalt.
El análisis semiótico es importante para encontrar los elementos que construyen la obra, pero es necesario hacer uso de las propiedades de percepción que propone la teoría Gestalt para asociar los signos con significados que den sentido a la visualización de la imagen por parte del espectador.	La Gestalt parte de la organización de las formas, entender una estructura, al buscar una intención en la composición o aquella narración en el discurso musical, hace referencia a aquella organización coherente, que pueda ser entendida. Principios de la teoría Gestalt.	Las imágenes generan una estructura sea mental o física, pero esta no tiene sentido hasta relacionarla con los signos y obtener así una interpretación, ahora bien la pintura <i>La Violencia</i> paso por diferentes estructuras e interpretaciones, sin embargo Alejandro Obregón no consolidó una idea hasta que enlazo las diferentes estructuras que obtuvo y así construyó y definió la estructura final de <i>La Violencia</i> , el todo.
La acción física que se utiliza para pintar, se ve reflejado en la obra y puede significar, de manera que a partir de lo Gestalt genera un mensaje la acción que se necesita para poner cada elemento	Los signos de una imagen desde la semiótica se convierten en fuente de información para establecer relaciones o interpretaciones con elementos compositivos musicales.	Los principios de la Gestalt parten de la formación de estructuras. Al observar otras pinturas de Alejandro Obregón se puede observar que pinta con un carácter político, innegablemente

en el plano pictórico, haciendo parte de los contenidos signícos.		quiere dejar un mensaje de la realidad del país, por tanto se puede decir que su producción artística que habla de la violencia comparten una estructura.
La dimensión se constituye como unidad plástica que ofrece un signo pictórico e involucra la Gestalt desde la relación corporal que el espectador enfrenta en la visualización de la imagen.	El compositor musical al discutir las obras pictóricas con el pintor, inicia un trabajo de interpretación y análisis. Este se entiende como un ejercicio desde lo Gestalt, al buscar una lógica en la estructura del discurso pictórico.	<i>La Violencia</i> es una representación de la cultura Bogotá en la época de mayor conflicto armado en el país.
La visualización de una imagen parte de un todo plantea la Gestalt para entender cada parte.	La equivalencia que realiza con la simbología del cuadro y la intención dramática musical, es todo un proceso de análisis del signo pictórico y de interpretación que da significado a la pintura siendo una propiedad de la teoría Gestalt, por ende se genera una narración, un discurso musical.	En las pinturas de Alejandro Obregón no se ve reflejado una buena técnica, pues los colores se van deteriorando con el tiempo. Ahora visto desde el análisis de imagen esto afecta la interpretación de los signos más específicamente de los colores, pues con el tiempo se observara un color diferente.
	Las relaciones interdisciplinarias amplían el campo de creación a los compositores, pues los contextos inmersos generan nuevas ideas y necesidades de respuesta para la expresión artística.	Para el análisis de imagen en la Gestalt es necesario entender cuál es el todo y cuáles son sus partes, por ello el cuadro debe entenderse desde los bocetos previos que construyen la idea total de <i>La Violencia</i> .
	El sentimiento es fuente de información, tanto para la interpretación de una pintura como para la narración o discurso musical. Planteamiento de la Gestalt.	La idea de la pintura la violencia inicia con un hecho histórico y es el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán. Es términos de la Gestalt primera percepción, primera estructura del idea.

Tabla 3, Triangulación de entrevistas

4. CAPÍTULO IV

Al terminar el proceso de escritura musical se dio inicio al montaje de la obra, para la cual se llevó un diario de campo por medio de videograbaciones, durante el montaje se tomaron nuevas decisiones a partir de la práctica, por ejemplo cambios en la estructura, para facilitar y mejorar el producto sonoro, algunos aspectos que contribuyeron en la interpretación como la disposición con el instrumento, sonoridades que requerían embocaduras diferentes, y bastante trabajo del apoyo diafragmático en los vientos; también se dieron cambios en la grafía lo cual facilitaba la interpretación, y por último se tomó la decisión de que la obra debía ser dirigida, por la cantidad de integrantes y por los cambios abruptos de la obra.

Durante el montaje hubo ensayos parciales, donde se realiza un trabajo por secciones y partes específicas de la obra, a partir de estos ensayos se dio la necesidad de trabajar algunos aspectos técnicos especialmente con los vientos, como la proyección, respiración, apoyo y sonoridad, esto permitía mejorar la interpretación de la obra y además fortalecía sus bases técnicas con el instrumento.

La obra consolidó su estructura final durante los ensayos, los tres movimientos dieron facilidad para ser interpretada gracias a los momentos de pausa entre cada movimiento, por otro lado también permitía que los oyentes pudiesen escucharla con mayor atención y entendieran el discurso musical.

El montaje también dio cuenta de la complejidad en su interpretación representando un reto para los músicos, contribuyendo en su crecimiento y formación instrumental, ya que en su mayoría son estudiantes de música quienes están consolidando unas bases técnicas y un discurso musical autónomo.

Por último y de gran satisfacción personal la obra causo gusto tanto en los músicos que la interpretaban como en los diferentes espectadores que tuvieron la oportunidad de escucharla, causando diferentes sensaciones y estados en cada uno de ellos.

4.1 Transposición de Signos Pictóricos

4.1.1 Unidades plásticas formales

FORMAL PICTORICO	FORMAL MUSICAL
<p>signos icónicos</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pintura al oleo • Mujer encinta • Paisaje montañoso • Cara • Senos • Vientre • Pierna • Tierra • Cielo • Ojos cerrados 	<p>Transposición de signos iconográficos al lenguaje musical</p> <ul style="list-style-type: none"> • Composición musical • Motivo de tres notas por grados conjuntos, registro agudo. • Grafía musical con la forma de las curvas del paisaje. • Relación de modos; frigio y mixolídio. • Movimientos melódicos que aluden a su forma • Movimientos melódico • Movimiento melódico • Registro grave de los instrumentos, flauta 2, flauta alto, flauta bajo, y piano. • Registro agudo de los instrumentos flauta 2, flauta 1, flauta Piccolo. • Figura de silencio.
<p>Signos simbólicos</p> <ul style="list-style-type: none"> • Muerte –vida • Eclipse • Madre tierra- fertilidad • Mar • color lúgubre • Melancólico • Muerte 	<p>Transposición de signos simbólicos</p> <ul style="list-style-type: none"> • intención sonora • relación de dos modos. • Solo de piano- 2do movimiento. • Técnica extendida en flautas. • Melodías dramáticas flauta 1 y flauta bajo. • Acordes cuartales • Silencio

Tabla 4, Transposición Unidades plásticas formales

4.1.2 Unidades plásticas técnicas

TÉCNICO PICTÓRICO	TÉCNICO MUSICAL
<p>COMPOSICIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> • plano horizontal • equilibrio colores blanco – negro • zona aurea- centro • dimensión del cuadro <p>COLOR</p> <ul style="list-style-type: none"> • Blanco • Negro • Grises • Rojo • Monocromo • Opacos, apagados <p>TEXTURA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Empastes • Brillantes • Color saturado <p>FORMA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Curvas • Dirección de la pincelada 	<p>COMPOSICIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nota pedal, do 3 • Registro del quinteto de flautas • Clímax de la obra • Disposición física de los interpretes <p>COLOR</p> <ul style="list-style-type: none"> • Melodías en el registro agudo • Acordes por cuartas, y segundas, (cluster) • Armonía modal • Agresividad presente en el inicio de la obra. • Unísono • Sonoridad lúgubre <p>TEXTURA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Técnicas extendidas en flautas y piano- disposición corporal. • Registro agudo de flauta 1 y flauta piccolo. • Cantidad de notas por acorde y melodías tensionantes en las flautas. <p>FORMA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Contrapunto melódico y rítmico. • Movimiento melódico paralelo y contrario.

Tabla 5, transposición Unidades plásticas técnicas

4.1.3 Unidades plásticas contextuales

CONTEXTUAL PICTÓRICO	CONTEXTUAL MUSICAL
<ul style="list-style-type: none"> • Disparos que mataron a Jorge Eliecer Gaitán. • Secuencia de 12 apuntes para <i>La Violencia</i>. • Bogotazo, 9 de abril de 1948 • Volcán Iztacihuatl (significa mujer desnuda) – cordillera del Quindío. 	<ul style="list-style-type: none"> • Motivo rítmico – (congas, redoblante) • Estructura (división en tres movimientos, cada uno con cuatro partes).(tempo y numero de compases) • Agresividad sonora en el primer movimiento. • Frase melódica. Grafía musical que asemeja la mujer desnuda, en forma de paisaje.

Tabla 6, Transposición de Unidades contextuales

4.2 Convenciones Graficas aplicadas en la Composición Una nota a la barbarie

Flatterzunge



Imagen 11 Referencia de grafía: (Mitropoulos-Bott, 2005)

En lengua alemana traduce “ligero temblor de la lengua, se entienden de dos tipos:

Flatterzunge de la lengua: apaga el timbre del sonido y se obtiene con dificultad en el registro grave.

Flatterzunge de garganta: un poco más regular y ligero, y se utiliza especialmente para los sonidos graves. (Artaud, 1991).

Angulo de la flauta

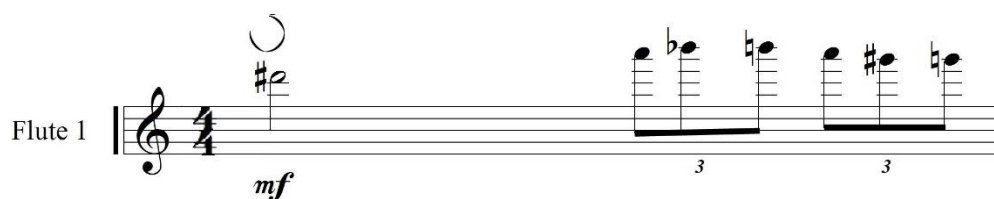


Imagen 12 Referencia de grafía: (Offermans, 1992)

Pequeños glissandi, que se realizan girando el instrumento hacia dentro, modificando el sonido un cuarto de tono más bajo. (Mitropoulos-Bott, 2005).

Pizzicato labial

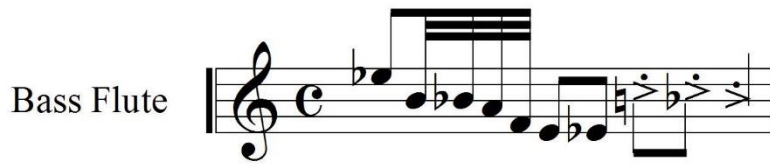


Imagen 13 Referencia de grafía: (Mitropoulos-Bott, 2005)

Se modifica la posición de los labios provocando sonidos percusivos cortos, apretando los labios con ayuda de una fuerte emisión del aire. (Mitropoulos-Bott, 2005)

Embocadura de trompeta

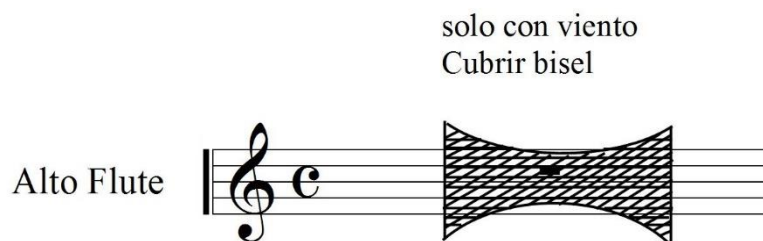


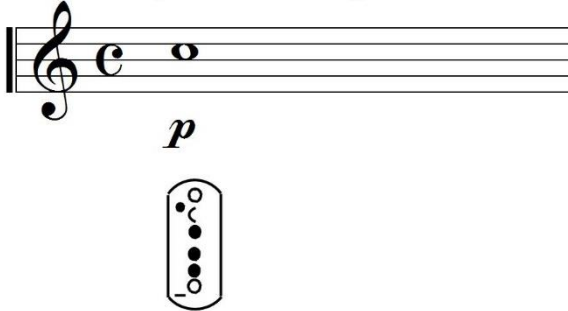
Imagen 14 Referencia de grafía: (Offermans, 1992)

Se consigue tapando la embocadura, que mediante la tensión y vibración de los labios, busca que resuene el tubo. (Artaud, 1991)

Digitación sonidos eólicos

*respirar agilmente
y nunca entre compases*

Flute 2



p


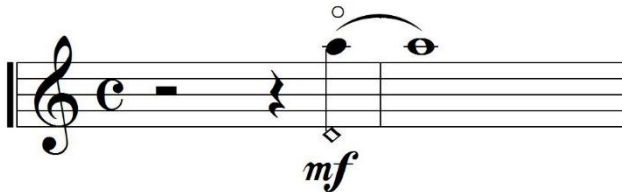


Imagen 15 Referencia de grafía: (Offermans, 1992)

Una nueva digitación propuesta por Will Offermans la cual produce la altura de la nota en una afinación diferente y el sonido es más opaco, al escapar un poco más de aire.

Sonidos armónicos

Alto Flute



mf

Imagen 16 Referencia de grafía: (Mitropoulos-Bott, 2005)

Cada digitación contiene diferentes notas que corresponden a la serie de armónicos, se logra con un soplo bien dirigido, con mayor o menor intensidad en el apoyo. (Mitropoulos-Bott, 2005)

Sonidos eólicos

con viento
(como Mar)

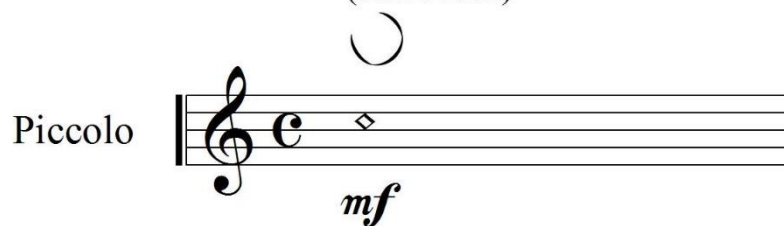


Imagen 17 Referencia de grafía: (Mitropoulos-Bott, 2005)

Para este sonido se modifica el soplo enviándolo por encima de la embocadura, buscando no el sonido de la flauta sino que el aire suene con la nota indicada. (Mitropoulos-Bott, 2005)

TONGUE RAM

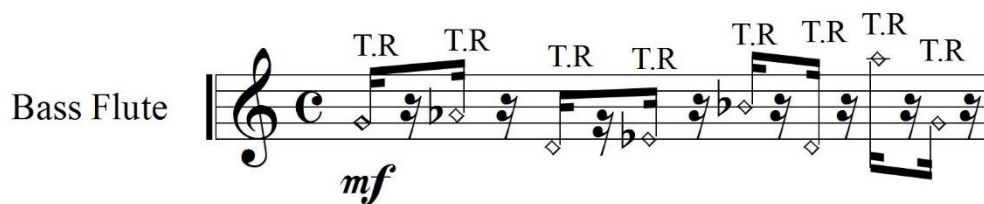


Imagen 18 Referencia de grafía: (Mitropoulos-Bott, 2005)

Se consigue con una fuerte compresión de aire, lanzando la lengua hacia adelante y frenando rápidamente para conseguir ampliar el registro una octava más abajo. (Mitropoulos-Bott, 2005)

CLUSTER



Imagen 19 cluster

El piano interpreta el cluster con el golpe del puño o del brazo sobre las teclas, el cuadrado oscuro hace referencia a las teclas negras, el cuadrado con rayas hace referencia a las teclas blancas.

4.3 Decisiones Estéticas Musicales

4.3.1 Una nota a la barbarie

En primera instancia se hace salvedad acerca del título de la composición musical. La pintura *La Violencia* está expuesta en la colección permanente del Banco de la Republica, allí aparece con el nombre de *Violencia*, sin embargo en un reportaje de la pintura hecho por Álvaro Medina con declaraciones de otros autores de la época en la revista Palimpsesto de la Universidad Nacional, se confirmó el nombre de la pintura, “un periodista le pregunto al artista si su pintura se titulaba *Violencia*, como ya se la denominaba, nombre que figura en numerosos libros y catálogos aparecidos posteriormente, o *La Violencia*. La respuesta del artista señalo como correcta - la segunda manera-”. Esta decisión de Obregón hace referencia a que no habla de una violencia en un momento indefinido de la historia como evidencia el

primer título, por el contrario habla de hechos reales, de un contexto definido y concreto en los años 40 y 50, con el enfrentamiento de los partidos políticos, y todas las muertes que se dieron a costa de esa guerra en Colombia. Es por ello que el título de esta investigación busca afirmar y eliminar esta confusión, que además permite entender el verdadero significado de la obra.

La composición musical está escrita para un quinteto de flautas: flauta piccolo, 2 flauta soprano, flauta alto, flauta bajo, piano y percusión: redoblante, triángulo, platillos, se escoge el quinteto de flautas ya que es el instrumento de especialización de la investigadora, y busca explorar y enriquecer su lenguaje en el instrumento.

Se divide en tres movimientos cortos, cada uno dividido en cuatro partes, a continuación se explican cada uno de ellos en relación a la pintura y los conceptos derivados de las teorías Gestalt y semiótica.

Se hace la salvedad que algunos de los doce bocetos se construyen a partir de la narración por parte de los entrevistados, generando una imagen mental que consolida ideas para el desarrollo de la composición musical por parte de la investigadora, pero de las cuales no se encontró el registro visual.

4.3.1.1 Primer movimiento

Cada movimiento va a narrar el proceso en el cual está inmersa la pintura de Alejandro Obregón. A partir de los 12 apuntes para *La Violencia*, contando la obra final, la obra está dividida en 12 partes las cuales constituyen los tres movimientos.

El primero movimiento va desde la sección (A) a la sección (D), el número de compases de cada sección está pensado con múltiplos o divisores de 12, esto en relación a los apuntes para el cuadro.

Sección A: esta sección presenta una forma minimalista, evitando la menor cantidad de elementos, apoya esta idea el uso del motivo por repetición al generar regularidad e insistencia. En el primer compás aparece el motivo que va permear toda la obra, el cual seguiremos llamando “Gaitán”, presente en los instrumentos de percusión, motivo que va a relatar una continuidad en la obra, con una temporalidad diferente a la que se propone texturalmente con los vientos, originando la idea de que la violencia siempre esta y ha estado presente. En los relatos previos expuestos en el capítulo II, se evidencio que Alejandro Obregón generó la idea para esta pintura a partir del bogotazo. Este primer motivo indica los disparos que mataron a Jorge Eliecer Gaitán, los cuales escucho Obregón. Este suceso permite entonces dirigir el discurso musical.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Percussion 1 Conga Drum' and the bottom staff is labeled 'Percussion 2 Snare drum'. Both staves are in 4/4 time, indicated by the time signature. The notation shows a motif starting with a double bar line, followed by a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter rest. The notes are marked with a dynamic of *pp* (pianissimo). The Conga drum staff uses a single line with a treble clef, and the Snare drum staff uses a single line with a bass clef.

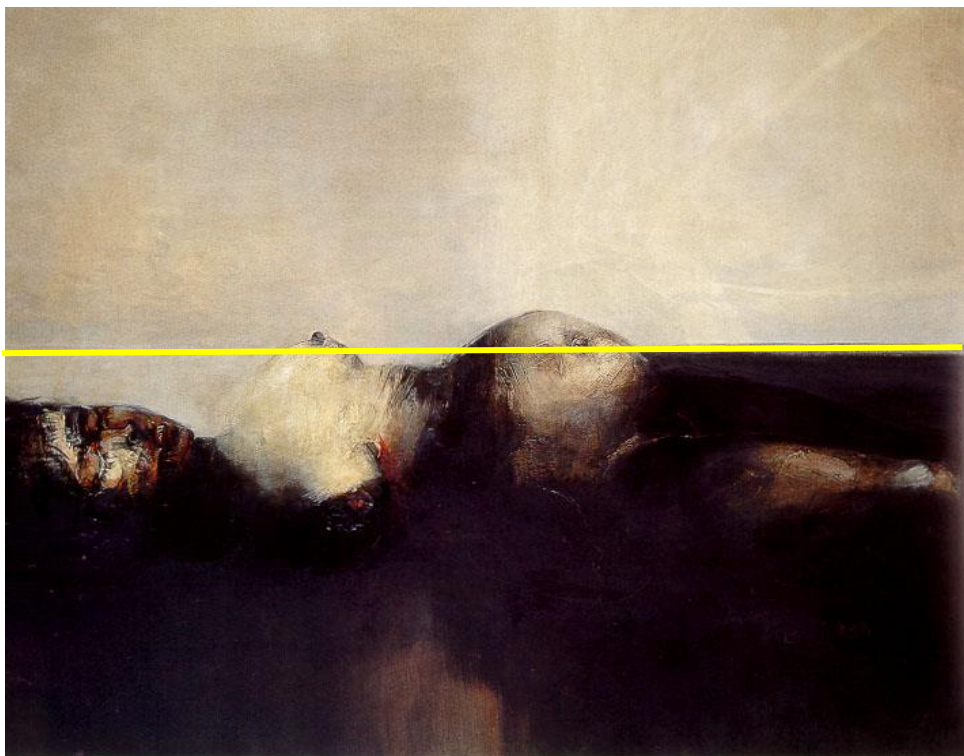
Ejemplo 1 Motivo Gaitán

En el compás 2 aparece el segundo motivo el cual hace referencia a la composición horizontal del cuadro, aspecto que resalta Alejandro Gamboa en la entrevista realizada “como es la composición de una imagen como esta, que domina la imagen, la horizontal, es claramente una composición horizontal, no tenemos ningún elemento vertical, no tenemos

ningún elemento diagonal”.¹² Y devela así el panorama general de la pintura, este horizonte divide el cielo y la tierra, y se difumina con el paisaje montañoso; además es un signo plástico que hace alusión a la muerte de la mujer y se interpreta a través de la ley de la *pregnancia*.

La horizontal siempre nos remite a lo que más, estático, estable, el paisaje, al horizonte y a la muerte, si? Lo vertical es lo vivo, lo horizontal es lo muerto, generalmente en imágenes pictóricas, siempre que uno ve algo acostado está muerto.¹³ (Gamboa, 2017)

Por tal razón esta forma de generar un discurso lineal se relaciona con la melodía, el do constante, creando una narración igualmente lineal, horizontal. Este es un motivo de *repetición*, que inicia en el compás 2 y termina en el compás 11, e inicia en la flauta 2.



¹² Cita tomada de entrevista realizada a Alejandro Gamboa el día 8 de Mayo del 2017 con fines específicos para esta investigación. Inédita.

¹³ Cita tomada de entrevista realizada a Alejandro Gamboa el día 8 de Mayo del 2017 con fines específicos para esta investigación. Inédita.

Imagen 20. La Violencia.

A ♩ = 60

Piccolo

Flute 1

Flute 2

Alto Flute

Bass Flute

mp

Ejemplo 2 horizontalidad sonora

A partir del compás 13, inicia la variación de dicho motivo horizontal, el cuarto do del compás ahora es sostenido, y allí empiezan a aparecer los demás instrumentos, lo que en orquestación se llama acumulación, mostrando el motivo y luego su variación. Redoblante y conga presentarán el motivo de “Gaitán” en el compás 30 al finalizar la sección.

14

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

A. Fl.

B. Fl.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

mf

mf

mf

mf

Ejemplo 3 Desarrollo plano horizontal

Sección B:

En el compás 31 inicia la sección B, el primer momento que presenta la sección elimina la barra de compas y presenta el segundo *Ca 6''- Ca 12''* como unidad de tiempo, como un puente que conducirá a la descripción de los primeros bocetos de Alejandro Obregón, el cual se presenta desde un discurso atonal.

The musical score for Section B, measures 27-31, is presented in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 and 2, Alto Flute, Bass Flute, Percussion 1, 2, and 3, and Piano. A box labeled 'B' is placed above measure 31. The score shows dynamics such as *f*, *ff*, *p*, *mp*, and *f*, and includes performance instructions like "preparar triangulo" and "preparar platillos". The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Ejemplo 4 Segundo como unidad de tiempo

En el compás 34 inicia un discurso atonal el cual hace referencia a los primeros bocetos de Obregón, los cuales contienen mucha sangre y cuerpos amontonados; la melodía de las flautas se separan por un intervalo de medio tono, mientras el piano acompaña con trémolos compuesto por segundas menores.


The musical score for measures 34-37 is as follows:

- Picc.:** Piccolo part, starting at measure 34 with a forte (*f*) dynamic, playing a complex, atonal rhythmic pattern.
- Fl. 1:** First Flute part, starting at measure 34 with a piano (*p*) dynamic, playing a sustained chord that swells to forte (*f*) and then returns to piano (*p*).
- Fl. 2:** Second Flute part, starting at measure 34 with a piano (*p*) dynamic, playing a sustained chord that swells to forte (*f*) and then returns to piano (*p*).
- A. Fl.:** Alto Flute part, starting at measure 34 with a piano (*p*) dynamic, playing a sustained chord that swells to forte (*f*) and then returns to piano (*p*).
- B. Fl.:** Bass Flute part, starting at measure 34 with a piano (*p*) dynamic, playing a sustained chord that swells to forte (*f*) and then returns to piano (*p*).
- Perc. 1:** Percussion 1 part, starting at measure 34 with a forte (*f*) dynamic, playing a complex, atonal rhythmic pattern.
- Perc. 2:** Percussion 2 part, starting at measure 34 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, playing a simple rhythmic pattern.
- Perc. 3:** Percussion 3 part, starting at measure 34 with a fortissimo (*ff*) dynamic, playing a single sharp attack.
- Pno.:** Piano part, starting at measure 34 with a piano (*p*) dynamic, playing a tremolo of minor seconds in both hands, swelling to forte (*f*) and then returning to piano (*p*).

Ejemplo 5 estructura inducida musical

Mientras redoblante continúa el discurso con el motivo de “Gaitán” jugando con una inestabilidad en el pulso reiterando el caos que narran flautas, piano y conga.

Percussion 2
Snare Drum



mf

Ejemplo 6 temporal alterna que narra la continuidad de la violencia

Estas ideas de mucha sangre y cuerpos amontonados con la que inicia a pintar la violencia Obregón, se reflejan en las disonancias y los ritmos inestables presentes en la conga, ritmo que ayuda a reflejar el desorden, se aleja de la simetría yendo en contra de la Gestalt, de la *ley de pregnancia*, y generando en el oyente una necesidad de *inducción* al querer escuchar la estabilidad sonora.¹⁴

¹⁴ Ir al capítulo II para recordar los términos, Ley de pregnancia; inducción.



Imagen 21 Alejandro Obregón, Genocidio 1962



Imagen 22 Alejandro Obregon, *Genocidio*.

Perc. 1 Conga

f

str 7

Ejemplo 7 Estructura inducida sobre el ritmo

También existen modificaciones por cuarto de tono gracias a los glissandi realizados por las flautas, intensificando la atmosfera atonal.

36

Picc. *mf*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

A. Fl. *mf*

B. Fl. *mf*

Ejemplo 8 Gesto desde la altura modificada

Acto seguido aparece el motivo de la sección, un tresillo de corcheas, su melodía es cromática e inicia en el piccolo desde D# (*Re sostenido*) y en la flauta 1, desde A (*La*).

Piccolo *mf*

Flute 1 *mf*

Ejemplo 9 motivo lenguaje atonal

Se hace una transposición cromática del motivo en la flauta 2 y en la flauta bajo, en el compás 37 y un motivo por repetición en los demás instrumentos. Sumado a ello el piccolo tiene un grupo de fusas sin posición de nota, tan solo aparece la plica indicando la figuración, con la libertad de mover los dedos generando cualquier nota, con el fin de desestabilizar el ritmo y la melodía del motivo que presentan los demás instrumentos.

The musical score is for Example 10, starting at measure 37. It features the following parts:

- Picc.**: Piccolo part, starting with a triplet of eighth notes and a quarter note, followed by a triplet of eighth notes and a quarter note. A tempo marking of $\text{♩} = 120$ is present.
- Fl. 1**: First Flute part, playing a triplet of eighth notes and a quarter note.
- Fl. 2**: Second Flute part, playing a triplet of eighth notes and a quarter note, with a chromatic transposition indicated by a sharp sign.
- A. Fl.**: Alto Flute part, playing a triplet of eighth notes and a quarter note.
- B. Fl.**: Bass Flute part, playing a triplet of eighth notes and a quarter note.
- Perc. 1**: Percussion 1 part, playing a series of eighth notes with a *str 8* (string 8) marking and a *ff* dynamic.
- Perc. 2**: Percussion 2 part, playing a series of eighth notes with a *mf* dynamic that changes to *f*.
- Perc. 3**: Percussion 3 part, which is silent.
- Pno.**: Piano part, playing a triplet of eighth notes and a quarter note, followed by a chord and a series of chords marked *con puño* (with fist).

Ejemplo 10 peso musical

Enseguida, flauta 2, flauta alto y piccolo hacen una aumentación del motivo, el cual siempre trata de ocultarse con el acompañamiento del piano, quien presenta acordes por segundas menores, (cluster), manteniendo una estabilidad atonal.

Piccolo

Flute 2

Alto Flute

Ejemplo 11 desarrollo del Motivo del lenguaje atonal

La conga también presenta dicho motivo por aumentación, apoyando a las flautas.

Perc. 1 Conga

Ejemplo 12 ritmo inducido

En esta parte B, aparecen grafías de técnicas extendidas específicamente en flautas y piano, las cuales aluden por un lado a la tendencia del color rojo en los primeros bocetos y por otro a la textura de la pintura. Los empastes presentas en la obra pictórica *La Violencia (obra final)* se hacen con fuerza física, impactando la espátula contra la tela; este se constituye como un signo plástico que es interpretado con la misma agresión por los

instrumentistas, se disponen de una manera diferente en la interpretación del fragmento, donde por ejemplo deben buscar sonidos del tubo en la flauta los cuales se logran bastante fuerza, apoyo, y golpes de puño y brazo en el piano.



Imagen 23, Alejandro Obregón- Vientre de *La Violencia*.

Ejemplo 13
texturas a partir de las técnicas extendidas

Solo con viento
 Cubrir bisel

Piccolo

Flute 1

Flute 2

Alto Flute

Bass Flute

sfz

sfz

122

Detailed description: This block contains a musical score for five woodwind instruments: Piccolo, Flute 1, Flute 2, Alto Flute, and Bass Flute. The score is written in common time (C) and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The Piccolo part starts with a triplet of eighth notes, followed by another triplet. The Flute 1 and Flute 2 parts have rests in the first measure, followed by a half note in the second measure. The Alto Flute and Bass Flute parts have more active lines, with the Alto Flute playing a series of sixteenth notes and the Bass Flute playing a similar pattern. The score includes dynamic markings such as *sfz* (sforzando) and performance instructions: 'Solo con viento' and 'Cubrir bisel' (cover the embouchure hole), which are repeated for each instrument. The page number 122 is centered at the bottom.

Ejemplo 14 Peso musical

Sección C:

Inicia la parte C en el compás 49, aquí se concentran puntos importantes de la pintura, por un lado el peso que contienen estos apuntes para la violencia con mucho color rojo, y en la obra final con el juego de grises en la parte inferior; por otro lado también se encuentra el centro de la pintura, es decir el punto de mayor atención en medio de los senos, donde se visualiza bastante luz en el color, de ahí que en esta parte la densidad y acumulación de sonidos generan tanto el peso como el punto central o zona aurea, entendido en la composición musical como el momento climático.

En el primer compás de las sección, la temporalidad del motivo se “Gaitán” se une con la textura de las flautas y el piano.

“Los colores oscuros, el área oscura, es mucho más pesada, el área clara es mucho más leve, mucho más liviana, lo que en la composición ya implica como una, en términos técnicos, una fuerza tectónica muy fuerte, de quien, es muy claro cuál es el arriba, cual es el abajo.”¹⁵ (Gamboa, 2017)

Teniendo en cuenta que la pintura es una composición tradicional aureática, la composición musical desplaza de igual forma el clímax hacia la izquierda, la composición musical se divide en tres movimientos, 197 compases en su totalidad, por ende la parte C que inicia en el compás 49 y finaliza en el compás 70 del primer movimiento, concreta el punto

¹⁵ Cita tomada de entrevista realizada a Alejandro Gamboa el día 8 de Mayo del 2017 con fines específicos para esta investigación.

de mayor atención de la obra total. “Y el centro más importante en este caso esta desplazado un poquito hacia la izquierda, está aquí, que coincide con una composición tradicional aureática.”¹⁶

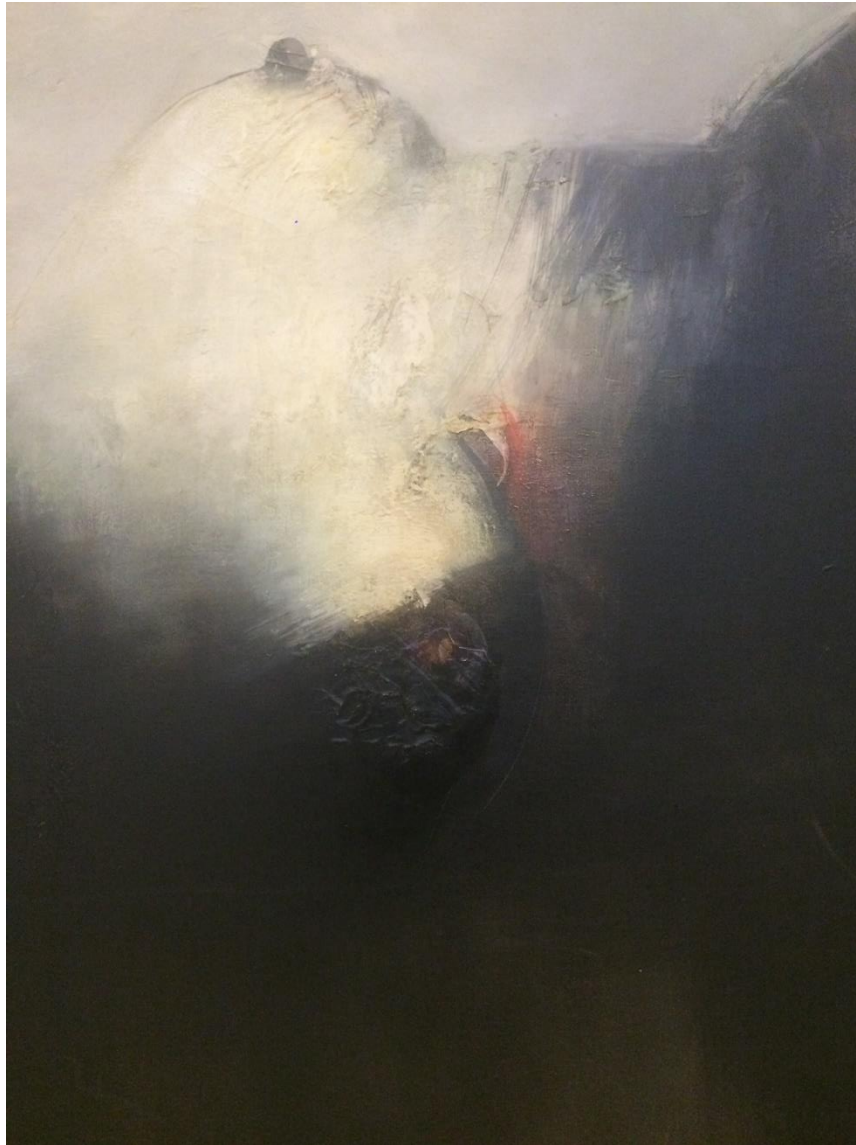


Imagen 24, Alejandro Obregón – Seno de *La Violencia*.

¹⁶ Cita tomada de entrevista realizada a Alejandro Gamboa el día 8 de Mayo del 2017 con fines específicos para esta investigación. Inédita.

Las flautas repiten una célula ritmo-melódica, mientras el piano acompaña con corcheas; se van acumulando las flautas con la misma célula, es decir se va generando un unísono en crescendo constante hasta descansar en el motivo “Gaitán” compas 70.

El redoblante y la conga mantienen la temporalidad de la violencia, presentando el motivo de “Gaitán” como discurso paralelo a la textura generada por las flautas.

The image shows a musical score for five flute parts: Piccolo, Flute 1, Flute 2, Alto Flute, and Bass Flute. The score is divided into three measures. The first measure (measures 48-49) shows each part playing a rhythmic-melodic cell. The second measure (measure 50) shows the Piccolo and Flute 1 parts continuing the cell, while Flute 2, Alto Flute, and Bass Flute have rests. The third measure (measure 51) shows all five parts playing the cell in unison, marked with a *mf* dynamic and accents. A box labeled 'C' is positioned above the Piccolo staff in the second measure.

Ejemplo 15 temporalidad alterna de la violencia en las texturas de las flautas

62

Picc. *mf*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

A. Fl.

B. Fl.

62

Perc. 1 *mf* *f*

Perc. 2 *mf* *f*

Perc. 3

62

Pno.

Ejemplo 16 Sonido monocromo

Sección D:

Está en tempo de negra = 72; esta sección genera un contrapunto entre el quinteto de flautas y el piano, se mantiene la atmosfera atonal y se juega con la variación de los motivos. Primero aparece en la flauta 2, la cual presenta el motivo, en el compás 75 la flauta 1 hace una variación invirtiendo los intervalos, flauta bajo en el compás 77 inicia con un pedal del motivo con variación en la inversión de intervalos, desde el compás 78 cada flauta va presentando el motivo con variación y sin variación; el piano mientras tanto realiza un contrapunto entre mano izquierda y derecha, presenta el motivo y enseguida inicia la variación por inversión del intervalo y aumentación del motivo.

La pintura contiene pinceladas desordenadas que van en todas las direcciones, este signo que ofrece la textura se interpreta con el contrapunto que hacen todas los instrumentos generan este efecto de direcciones, confundiendo el oído al percibir diferentes líneas melodías que se dirigen en diferentes direcciones.

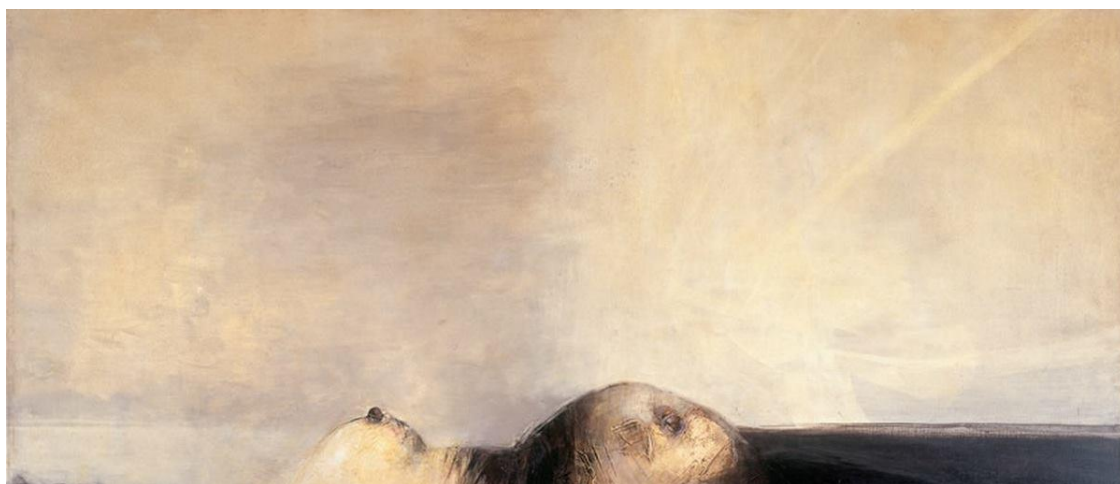


Imagen 25, Alejandro Obregón- parte superior del cuadro *La Violencia*.

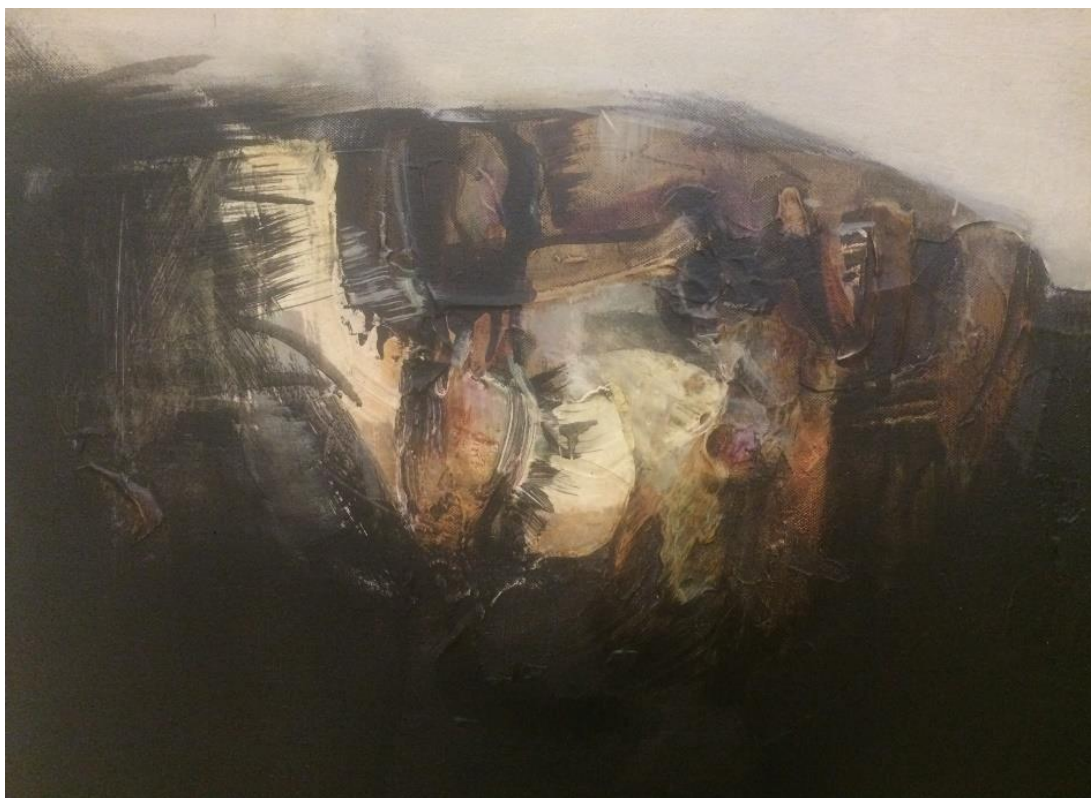


Imagen 26, Alejandro Obregón-rostro de *La Violencia*.

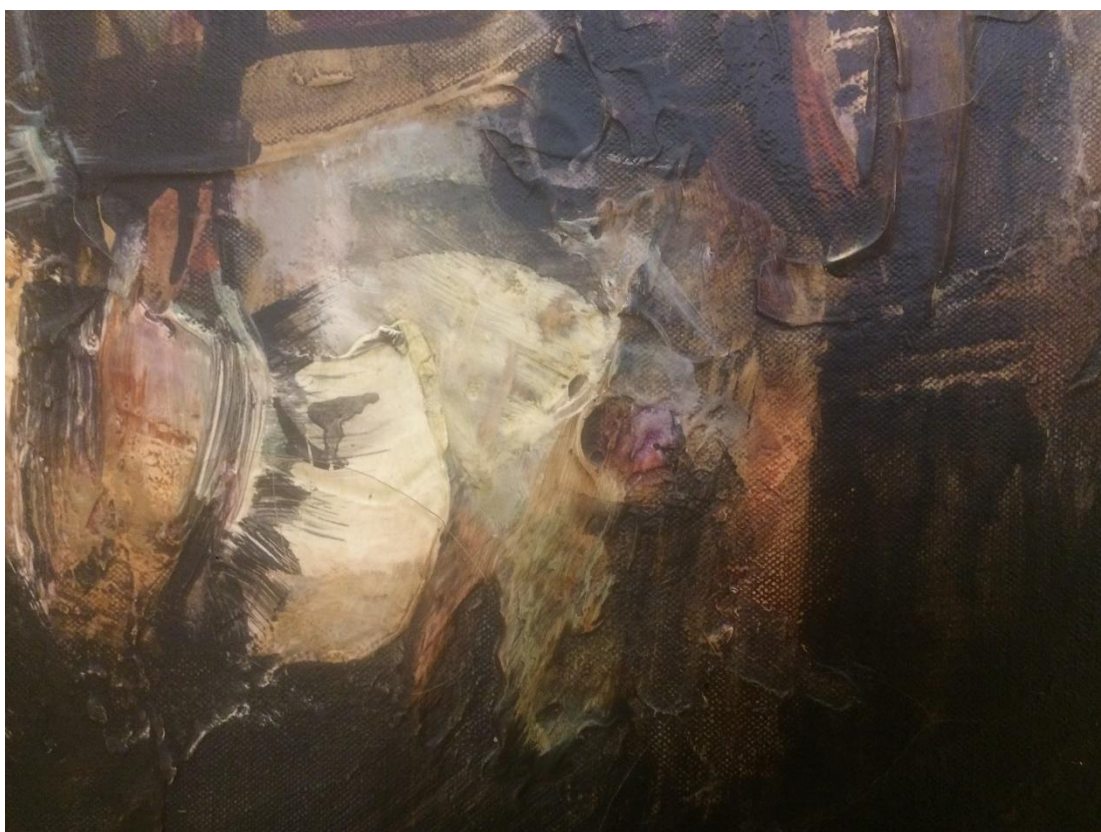


Imagen 27, Alejandro Obregón- rostro de La Violencia.



Imagen 28, Alejandro Obregón- rostro de La Violencia.

4.3.1.2 Segundo movimiento

El segundo movimiento inicia en la letra E y termina en la letra H, aquí se aleja de la armonía atonal para darle paso a lo modal, con el fin de quitar el peso tectónico y darle paso a lo leve, a la tranquilidad que proyecta el cielo, representando los temas que desarrolla Obregón dentro de la composición. También en relación a los nuevos apuntes de la violencia que aparecen sin menos sangre y sin menos cuerpos.

Sección E:

La flauta 2 entra con el do constante retomando la horizontalidad, como acompañamiento de la frase que representa la mujer muerta; a partir de la teoría de puntos de Kandinsky¹⁷ se grafica el movimiento de la curva que recorre el horizonte del cuadro con la grafía musical.

Esta idea de la mujer paisaje, llega a Obregón a partir de un volcán en México con forma y nombre de mujer, también quería hacer alusión a la cordillera del Quindío; el Quindío se encontraba en una de las zonas que más se vio afectada por la guerra bipartidista, por esa razón Obregón quería ver reflejada aquella cordillera en su obra.



Imagen 29, Alejandro Obregón- *La Violencia*.

dulce

Piano

p

mp

p

Ejemplo 17 Melodía iconográfica

¹⁷ “Aparte de los ya mencionados golpes de tambor y triángulo, los puntos en la música pueden ser obtenidos mediante una enorme variedad de instrumentos, especialmente los de percusión, dentro de los cuales el piano ejecuta composiciones completas exclusivamente a través de la confrontación y continuidad de meros sonidos puntuales.” Kandinsky, Wassily. Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos.

En el compás 7 se representa el tema del eclipse que se observa en uno de los senos, como lo refiere el crítico de arte Álvaro Medina en la entrevista realizada para esta investigación “y es que el seno ese de abajo, el de abajo es como un eclipse, y la parte de abajo es un negro brillante no es mate, eso no se aprecia en fotos, se aprecia frente al cuadro”... y continúa diciendo “pero los eclipses siempre son parciales, los eclipses serán totales, pero duran un minuto dos minutos y se van, entonces hay una cantidad de símbolos que él maneja ahí de ese tipo no?”.

Para emular dicho eclipse se utilizan dos modos, C mixolídio y G# Frigio, el piccolo aparece en el compás 7 con el primer modo, en el cuarto tiempo del compás 8 entra la flauta 1 mientras desaparece el C mixolídio, se muestra el G# frigio en el compás 9 y 10, y se yuxtaponen en el compás 11 y 12 generando una armonía bimodal; todo esto con el acompañamiento del piano quien realiza los cambios conjuntamente con la primera aparición del piccolo luego con la flauta 1, para llegar al compás 11 e interpretar con la mano izquierda armonía de G# frigio y con la mano derecha, armonía en relación al C mixolídio.

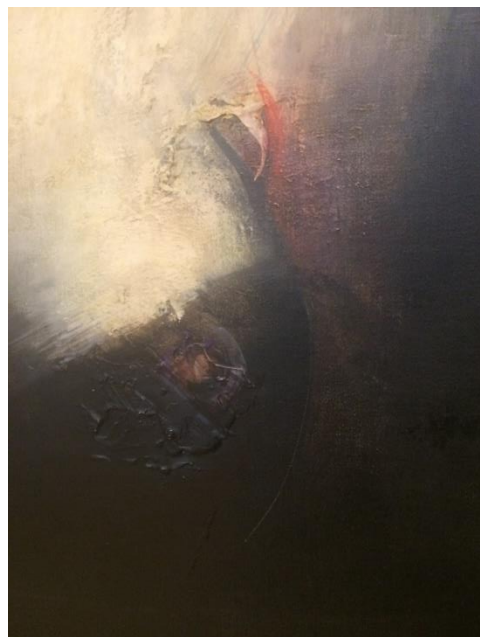


Imagen 30, Alejandro Obregón- Seno de *La Violencia*.

(Eclipse)

Piccolo *mf*

Flute 1 *mf*

Flute 2 *pp*

Piano *mf* *f*

8va

Ejemplo 18 Eclipse, textura plástica musical

En el compás 13 se simboliza el tema del mar como también lo refiere Álvaro Medina en la entrevista realizada para esta investigación “por ejemplo del vientre hacia la derecha parece un paisaje marino, como si fuera un horizonte marino.” Se percibe el cambio de tono en el cuadro que hace referencia a este mar, por lo cual se hace uso de las técnicas extendidas en la flauta con los sonidos eólicos,¹⁸ donde el resultado sonoro son “olas del viento en el mar”.

¹⁸ ir al inicio del capítulo IV para revisar la descripción de la grafía musical de las técnicas extendidas.

con viento
(como Mar)

Piccolo

mf

con viento
(como Mar)

Flute 1

mf

con viento
(como mar)

Flute 2

mf

Con viento
(como mar)

Alto Flute

mf

con viento
(como mar)

Bass Flute

mf

Ejemplo 19 Mar, sonido plástico



Imagen 31, Alejandro Obregón- La Violencia.

Mientras tanto el piano acompaña con armonía cuartal, acentuando la atmosfera modal.

Ejemplo 20 atmosfera modal

Sección F:

Refleja los bocetos con un cuerpo femenino, los cuales presentan menos sangre y expresan desolación, una imagen cruda y violenta, a su vez manifiesta el color lúgubre del cuadro final.

Los ritmos que presenta la conga van alejándose de la asimetría, permitiendo sentir el pulso, acercándose a la definición de la imagen, ley de pregnancia.

Ejemplo 21 ritmo Gestalt

Las melodías de las flauta 1 y la flauta bajo escritas en el registro agudo caracterizan el sentido lúgubre y emotivo, un llanto que reclama, que exige terminar la violencia, describiendo también la sucesión de bocetos que pasan de la agresividad a la melancolía. El negro brillante presente en la pintura final se muestra como un reflejo de ello. La sección termina en el compás 31 donde el piano termina en un D mixolídio.

Lugubre

Bass Flute *mp* *mf*

Vibrar como lamento

Flute 1 *f*

Ejemplo 22 Sonidos lúgubres



Imagen 32, Alejandro Obregón (1962) - Estudio para La Violencia.

Sección G:

Inicia en el compás 32 y termina en el 43. Alejandro Obregón en su decisión de dejar a una mujer busca resaltar la figura del vientre, de fertilidad, por esa razón en uno de los bocetos de los cuerpos amontonados trata de visualizar esta característica, y en las decisiones posteriores reafirma esta idea. La composición musical toma el tema de la fertilidad y se expresa en el solo del piano que inicia en el compás 33; una melodía dulce pero melancólica que revive la idea del ciclo, vida y muerte.

Yo diría esa figura de una mujer embarazada, muerta, que parece un paisaje es como la madre tierra, y aunque a uno lo puede golpear una mujer embarazada, muerta, como que él bebe muere también; pero esta también el ciclo vida- muerte, no? De los planteamientos primitivos y que en realidad es así, algo muere, pero va a la tierra, alimenta la tierra, la fecunda, y sale un árbol, sale una planta, sale yerba, sale. Y eso es lo que él juega; con esa simbología es que él maneja el cuadro.¹⁹ (Medina, 2016)

¹⁹ Entrevista realizada el 15 de diciembre del 2017 al crítico de arte Álvaro Media con fines específicos para esta investigación. Inédito.

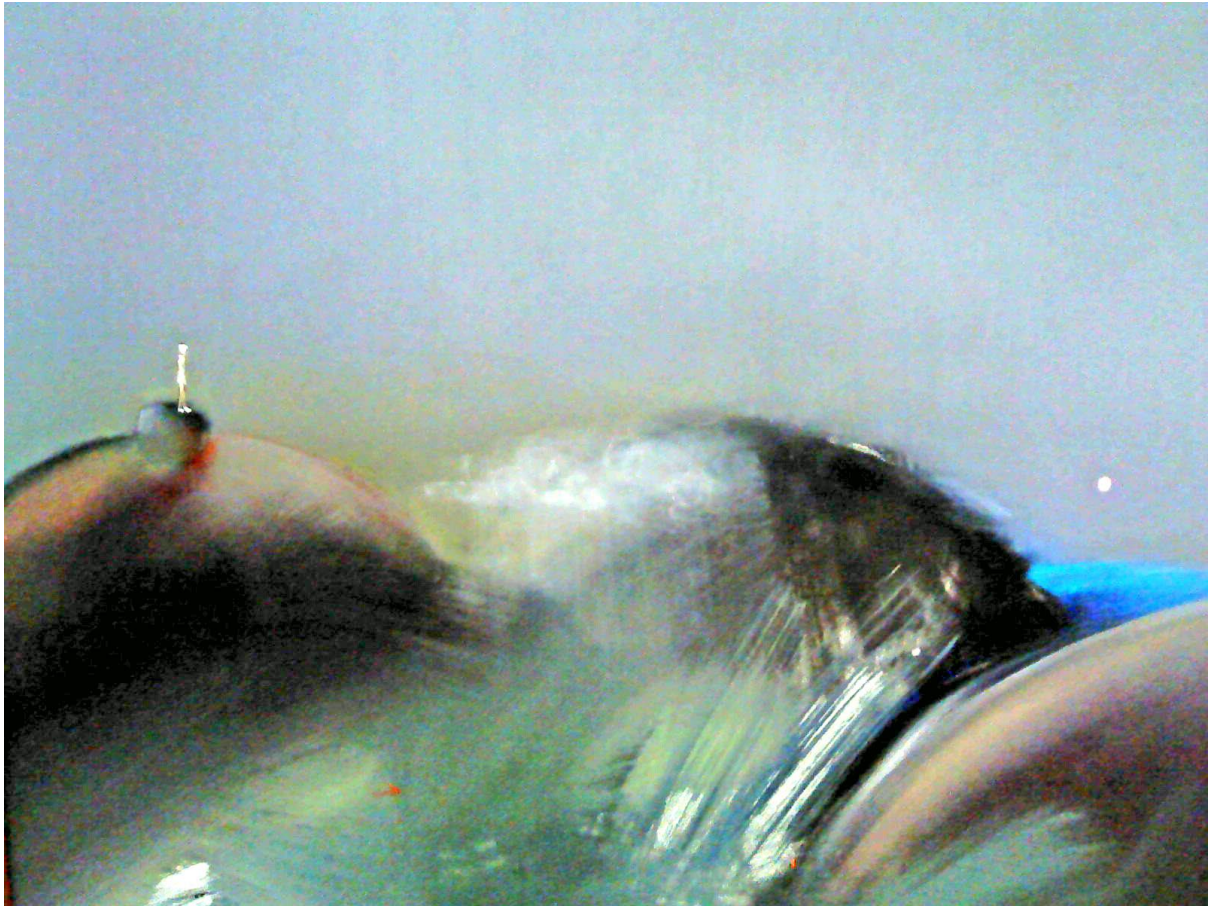


Imagen 33, Alejandro Obregón- Estudio para *La Violencia*



Imagen 34, Alejandro Obregón- Estudio para *la Violencia*.

Ejemplo 23 fertilidad

Luego responde el piccolo con una contra melodía en el compás 39 y en el compás 40 se unen con la flauta 1, quien retoma la melodía inicial en simultaneidad con la respuesta del piccolo.

Ejemplo 24 Relación vida muerte

Sección H:

Inicia en el compás 44 y termina en el 55, la conga establece una célula rítmica, va desapareciendo la sangre y la crudeza de la imagen.

El piano establece una armonía estática desde el compás 45 en la mano izquierda, mientras las flautas construyen una melodía en redondas para darle paso el movimiento final.

Continúa un pequeño puente de 3 compases del compás 56 al 58 en el cual la conga reitera motivo de “Gaitán”, finalizando el segundo movimiento.



Imagen 35, Alejandro Obregón- Estudio para *La Violencia*.

56

Conga Drums

p

Ejemplo 25 Proceso de la violencia

48

Picc. *mf* *mp* *mf*

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *mf* *mp*

A. Fl. *f*

B. Fl. *f*

48

C. Dr. *f*

D. S. 1

D. S. 2

48 (8^{va}) *f*

Pno. *f*

Ejemplo 26 Gesto tímbrico



Imagen 36, Alejandro Obregón- Apunte para La Violencia. (Óleo sobre madeflex)

4.3.1.3 Tercer movimiento

El movimiento resalta los últimos bocetos y el cuadro final de la Violencia, retoma la horizontalidad de la composición pictórica. Aparece el do en la flauta 2, pero con una posición alterna la cual configura el do una coma más abajo de su afinación en 4.40 (afinación estándar).



Imagen 37, Alejandro Obregón- Estudio para La Violencia.

Sección I:

Inicia en el compás 1 hasta el compás 25, en el compás 1, conga y redoblante interpretan el motivo de “Gaitán”, en el compás 2 inicia la flauta 2 con un do de posición alterna, luego entran en secuencia cada cuatro compases las demás flautas, mientras la conga acompaña con un patrón rítmico que indica que la violencia continua en una temporalidad alterna a la textura de las flautas.

En el compás 4 entra el piano con una progresión armónica que inicia con un intervalo de cuarta, y va aumentando el intervalo en el compás 8 hasta llegar a un intervalo de novena en el compás 13; en el compás 14 presenta la misma progresión de forma retrograda hasta el compás 23 y termina conga y redoblante con el motivo de “Gaitán” en el compás 25, fin de la sección.

I ♩ = 60

Piccolo

Flute 1

Flute 2
respirar agilmente y nunca entre compases

Alto Flute
respirar agilmente y nunca entre compases

Bass Flute

Percussion 1
Conga Drum
mf

Percussion 2
Snare Drum
mf

Percussion 3
(Varios)

Piano
mp

Ejemplo 27 continuación de la violencia

Una nota a la barbarie

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Picc.**: Piccolo, starting with a rest and a dynamic marking of *ff* in the final measure.
- Fl. 1**: First Flute, with the instruction *respirar agilmente y nunca entre compases* (breathe quickly and never between measures) and a dynamic marking of *ff* in the final measure.
- Fl. 2**: Second Flute, with a dynamic marking of *ff* in the final measure.
- A. Fl.**: Alto Flute, with a dynamic marking of *ff* in the final measure.
- B. Fl.**: Bass Flute, with a dynamic marking of *f* in the third measure and *ff* in the final measure.
- Perc. 1**: Percussion 1, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Perc. 2**: Percussion 2, with a rest.
- Perc. 3**: Percussion 3, with a rest.
- Pno.**: Piano, with a dynamic marking of *mf* in the first measure and *ff* in the final measure.

The score includes various musical notations such as rests, notes, dynamic markings (*mf*, *f*, *ff*), and performance instructions.

Ejemplo 28 Continuación de la violencia

Sección J:

Inicia en el compás 26 y termina en el 37, a partir de esta sección los cambios se dan en relación a la forma que desaparece el sonido. El apunte para la violencia llega entonces a un



cuerpo sin sangre, propone un monocromo en el color, reflejando calma o serenidad.

Imagen 38, Alejandro Obregón- Apunte para *La Violencia*.

Toda la sección anterior presenta un Do con la afinación modificada unas comas abajo; aquí inicia la flauta 1 tocando el do sin ninguna modificación en la afinación en la segunda línea adicional ascendente del pentagrama. En el compás 27 el Piccolo presenta un motivo del tema de la mujer, el cual se veía en el anterior movimiento, reduce los 6 compases en los que presentaba el piano al inicio del segundo movimiento, en tres compases con tres notas, (Fa, Mi, Do), que aparece primero en el piccolo.

Piccolo
 Flute 1
p
 Perdiéndose
mp

Ejemplo 29 Motivo mujer

Cada cuatro compases aparece una flauta perdiendo el sonido del do, flauta 1 en el compás 26, flauta 2 en el compás 30, flauta alto en el compás 34.

Flute 1
 Flute 2
 Alto Flute
p
 Perdiéndose
pp
 Perdiéndose
p
 Perdiéndose

Ejemplo 30 horizontalidad sonora

El piano continúa la horizontalidad en la que se perderá la obra con un do en el primer tiempo de cada compás en figura de negra.

Ejemplo 31 Horizontalidad sonora

Sección K:

Inicia el piano con el motivo de la mujer, que en el compás 27 interpretaba el Piccolo, pero ahora con aumentación del motivo en el compás 38 por el piano. Después continúa con el do en el primer tiempo del compás en *decrescendo*, hasta el compás 50 en un *triple Piano (ppp)*

Ejemplo 32 Motivo de mujer inmerso en la horizontalidad

Continúa desapareciendo el do flauta bajo desde el compás 38 mientras desaparece el do de la flauta alto en el compás 39; en el compás 44 la flauta bajo cambia a su registro más grave, continúa con el do hasta desaparecer junto al piano el sonido en el compás 49.

The musical score for Example 32 consists of five staves: Piccolo, Flute 1, Flute 2, Alto Flute, and Bass Flute. The time signature is 4/4. The score begins at measure 36. A vertical line labeled 'K' is positioned at measure 38. The Piccolo, Flute 1, and Flute 2 parts are marked with dashes, indicating they are silent. The Alto Flute part has a whole note on G4 in measures 36-37, followed by a dash. The Bass Flute part has a whole note on G2 in measures 36-37, followed by a dash. At measure 38, the Bass Flute part changes to a lower register, with a whole note on G1. This note is marked 'Perdiendose' and continues through measures 39-49. The dynamic marking 'mp' is placed below the Bass Flute staff at the end of the score.

Ejemplo 33 Horizontalidad sonora

En el compás 44 junto al C grave de la flauta bajo aparece la conga con el motivo de “Gaitán” reiterando que la violencia continua, sin embargo este va desapareciendo pues como lo refleja Alejandro Obregón en la última tela desaparece el acto violento y se acerca la esperanza.

Bass Flute

Perc. 1 Conga

Ejemplo 34 Unión de horizontalidad con la temporalidad de la violencia

Termina la sección en el compás 51 con el motivo de “Gaitán”, en el redoblante y la conga en un *triple piano*, dando paso a la última sección.

Perc. 1 Conga

Ejemplo 35 fin de la narración de la violencia

Sección L:

Última sección y fin del tercer movimiento. Hace alusión a lo que queda después de la guerra, a la profunda calma, al silencio de la muerte y la transformación a la vida. Por lo tanto se interpretan 6 compases en silencio, los instrumentistas toman la posición de tocar pero sin tocar ninguna nota, bajan los instrumentos al finalizar los 6 compases en silencio.

L Ca 24"

51

Piccolo

Flute 1

Flute 2

Alto Flute

Bass Flute

Tomar posición sin tocar

Tomar posición sin tocar

Tomar posición sin tocar

Tomar posición sin tocar

Tomar posición sin tocar

Ejemplo 36 Consecuencias de la violencia

Representando la profunda calma que expresa el último y definitivo cuadro que Alejandro Obregón tituló *La Violencia*. “¿y el blanco que representaba?” - Álvaro Medina: “el cielo, si lo piensa en términos de paisaje, es el cielo, pero como él trabaja con símbolos, también como el silencio, el luto” continúan “por eso se habla de los colores en él, tienen sentido.”²⁰ “Por eso es muy reposado... entonces yo diría que es un cuadro que de alguna manera es celebratorio, yo diría que lamenta por un lado tanta muerte, y por el otro lado hay una cosa como de esperanza, como diciendo bueno pues ya la pesadilla quedo atrás.”²¹

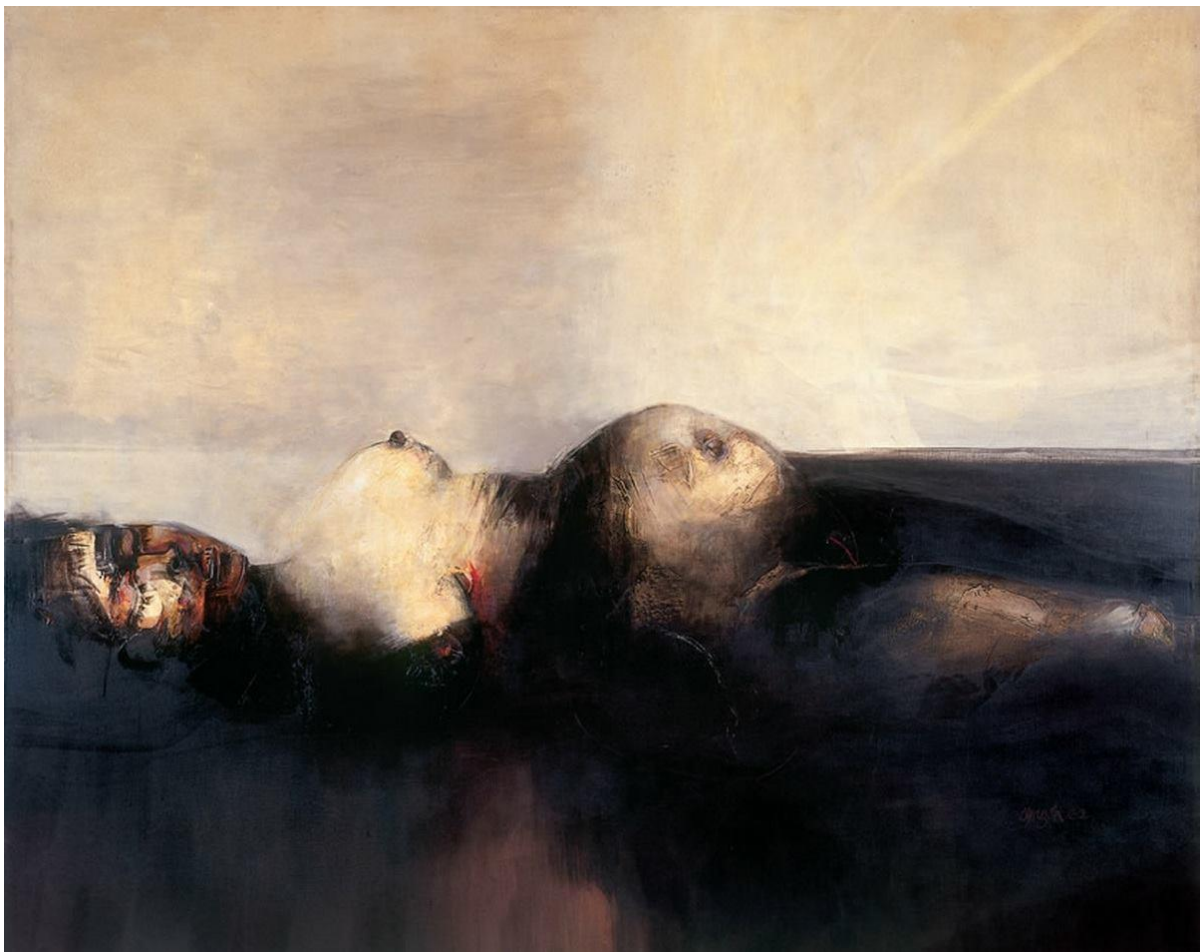


Imagen 39, Alejandro Obregón- *La Violencia*.

²⁰ Cita tomada de entrevista realizada el 15 de diciembre del 2017 al crítico de arte Álvaro Medina, con fines específicos para esta investigación.

²¹ Cita tomada de entrevista realizada el 15 de diciembre del 2017 al crítico de arte Álvaro Medina, con fines específicos para esta investigación.

4.4 Reflexiones Y Conclusiones

El Sonido de La Violencia presentó claramente un resultado explícito en el proceso de dicho trabajo el cual fue, la comunicación, elemento inherente en este proyecto de investigación interdisciplinar.

La comunicación fue la clave para eliminar las fronteras entre música y pintura, entendiendo así los lenguajes propios que operan cada una de ellas. Ahora bien para efectuar un dialogo entre música y pintura se estableció un puente, un conector que socializó y medió los contenidos específicos de cada arte, convirtiéndose así la obra emergente en el puente de comunicación entre la pintura y la música.

Este intercambio de saberes también involucró a los músicos intérpretes de la obra emergente, con quienes se propició un espacio para el conocimiento de la pintura, y los elementos que tenían relación directa con la composición musical, aspectos que se tuvieron en cuenta en el momento del montaje y la interpretación de la obra, así que se efectuó un proceso de aprendizaje donde intervino lo interdisciplinar, desde ciertos aspectos básicos del análisis pictórico aplicados en la técnica instrumental.

En suma la interdisciplinariedad se convirtió en un flujo de comunicación gracias a la correlación conceptual entre música y pintura, creando también un puente de dialogo e interacción por parte de la investigadora con los músicos que interpretan la obra, y proyectaron constructos mentales para entender una imagen sonora y/o un sonido visual, expuestos en *Una nota a la barbarie*.

La obra emergente *Una Nota a la barbarie* durante el desarrollo propició un ambiente de constante aprendizaje con los elementos extra-musicales, es decir los contenidos pictóricos, los cuales estimularon la creatividad en el proceso compositivo, evidentes en el producto

sonoro; sumado a ello es un espacio de apropiación del conocimiento, pues para implementar los conceptos aprendidos y más para una hibridación de dos áreas fue necesario afirmar, definir, y concretar los elementos musicales que estarían en juego. En esa media la composición fue un espacio donde confluyeron características propias para el aprendizaje del saber musical y pictórico en el caso específico de esta investigación.

Sin embargo la composición musical no terminó en la escritura de la obra, al ser una propuesta personal las decisiones estéticas regularon el hilo conductor del discurso dirigiendo el proceso, por tal razón la construcción de la obra continuo en el montaje de esta misma; incluyó entonces otro factor y es el de la interpretación lo cual generó un espacio de comunicación entre el compositor (director) y los intérpretes. En concordancia con lo antes mencionado la composición fue una herramienta pedagógica que permitió: aprender, enseñar, apropiar, comprender, dialogar, reflexionar y todo ello en favor de un aprendizaje significativo del saber musical.

Entendiendo que *Una nota a la barbarie* fue la construcción de una idea, esta pasó por diferentes estados mentales, de la misma manera como Alejandro Obregón consolidó su obra, con una primera estructura mental de lo que era la violencia en Colombia en el 48. Le surgieron entonces imágenes mentales que luego manifestó en la tela, *Sangre y barbarie*, una de varias ideas como se ha dicho en el transcurso de la investigación construyó la última y definitiva imagen mental, para la cual no tuvo que hacer ningún boceto previo tan solo tomó la tela y la pintó. Esto ratifica que la imagen se consolidó en su mente antes de pintarla, por lo tanto la composición es un proceso netamente intelectual que luego se decodifica en la obra emergente.

La violencia además de ser un elemento que contribuyó en el dialogo de dos áreas, se debe agregar que también fue un concepto el cual generó un espacio de reflexión sobre la realidad

del país. Alejandro Obregón habló desde la memoria de un momento histórico de guerra, de conflicto armado, un documento plasmado en las doce telas que narran el dramatismo y el sufrimiento de un país violentado. *El sonido de la violencia* surge entonces, como otro registro que presenta las transformaciones de una cultura, narrando la violencia de una ciudad que produjo un eco que continúa andando y sigue causando sufrimientos injustificados. El arte desde la sensibilidad humana, busca herramientas de comunicación de diálogo que consolidan un pensamiento común, un sentir social. *Una nota a la barbarie* resalta la continuidad de la violencia, presentándose como una herramienta de dialogo y comunicación que enuncia las barbaries de una época distinta de la que emerge, pero cargan el mismo tema, el cual continua en procesos de transformación y cambio.

Una nota a la barbarie es un registro que desde su naturaleza enseñó y aprendió de otras realidades, tomando la memoria como eje articulador, consignó el devenir histórico que carga el eco de violencia; así mismo amplía un discurso que contribuye en la construcción cultural y política del país. La composición más que un medio de catarsis se presenta como herramienta y medio de culturización, como herramienta pedagógica que enseña a cambiar, a transformar el pensamiento musical como medio que construye sociedad, que enseña a recordar para no recaer en los mismos errores, y romper esta continuidad de la violencia.

Después de observar los resultados y el producto final de *El Sonido de la violencia*, generó la inquietud de saber qué tipo de resultados pueden obtener otras relaciones con pinturas diferentes, ¿Será posible ver el mismo resultado en otras relaciones interdisciplinarias? La investigación desde su fundamento interdisciplinar amplía la posibilidad de aciertos y desaciertos que pueden surgir en la hibridación del conocimiento artístico, lo cual es inherente a la sensibilidad del ser.

Los procesos musicales y visuales desarrollan desde su saber un sentido de percepción, sea auditivo o visual respectivamente. A partir del análisis que se realizó a *La Violencia* y el producto sonoro final, se concluyó que ambos campos artísticos comparten el mismo inicio de producción creativa, creando imágenes mentales que son decodificadas, en una partitura o una tela.

El análisis pictórico demostró que el sentimiento o la emoción como elemento perceptivo es fuente de información, esto lleva a reflexionar sobre los estados emocionales que puede generar *Una Nota a la barbarie*. ¿Será posible realizar el trabajo inverso de relación interdisciplinar de El Sonido de La Violencia pero partiendo desde lo pictórico? Ahora bien, proyectando el proceso interdisciplinar ¿Será posible realizar relaciones interdisciplinarias con otras áreas como la danza o el teatro? La investigación posibilita el desarrollo de procesos artísticos diversos, aplicando a perspectivas y sentires diferentes, que germina desde la capacidad creadora del individuo.

El proceso de composición de *Una nota a la barbarie* inició con diferentes obstáculos, el más problemático fue en cómo darle inicio a la obra musical, el punto determinante que dio fluidez a la escritura musical recayó en la intuición, acción que generó una constante creativa, dando alas a la imaginación desde la sensibilidad del ser. La obra comparte sentires y dualidades que inspiraron el discurso, como un producto sonoro que generó un estado emocional en el espectador. La intuición se concibió entonces como un elemento determinante en la creación compositiva.

Las ideas musicales fueron estructuras mentales que consolidaron el macro de la obra emergente, partiendo siempre del contexto y las experiencias auditivo-visuales previas, por lo tanto, *El sonido de La Violencia* confirmó la idea que al igual que la composición pictórica, la composición musical es un proceso de creación intelectual.

Desde la individualidad surgen reflexiones que ayudan a construir el discurso del artista, es decir que a partir de las decisiones estéticas fue el compositor quien generó su propio conocimiento, y descubrió en qué forma aprendió, se construyó y resolvió su inconformidad, generando soluciones en el momento de producción artística. Esto evidenció la forma de aprendizaje constructivista y por tal razón el ejercicio se convirtió de altísima importancia para el compositor en su proceso de formación musical.

La composición musical rigió su discurso a partir de las decisiones estéticas que se generaron en la praxis, después de la escritura, donde la interpretación por parte de los instrumentistas proyectó el resultado sonoro de la obra emergente, por lo cual el producto final se consolidó en el montaje de la obra, entendiendo este como la conclusión de la composición.

A partir de los ensayos generales y parciales, la obra evidenció en algunos de los integrantes del ensamble debilidades en términos de discurso, interpretación y técnica, a las cuales consiguieron darle solución en el transcurso del montaje. En esa medida el ensamble se constituyó como proceso de formación, donde los músicos aprendieron herramientas y técnicas aplicadas a sus instrumentos, enriqueciendo así su proceso de formación musical.

En el transcurso de la praxis creativa, se construyó un nuevo saber con respecto al conocimiento del programa tecnológico que permitió agilizar el proceso de composición. *Finale* se convirtió en una herramienta que dio cuenta del progreso en la creación compositiva; sucesivamente cada borrador que se generó al inicio del proceso creativo contiene elementos más complejos tanto sonoros como en la grafía musical. Es así como *Una Nota a la barbarie* se constituyó en un documento que se reveló como una herramienta clave en las metodologías de enseñanza musical, el cual registró el proceso pedagógico-creativo del compositor. Por lo cual se sugiere que en los procesos de formación alrededor de la

comunidad universitaria se tenga en cuenta la composición como una herramienta que facilita y proyecta un aprendizaje significativo en los músicos en formación.

El proceso educativo del cual hizo parte la investigadora con la realización de *El Sonido de la violencia*, manifestó un crecimiento intelectual y musical, donde las diferentes experiencias de producción artística y prácticas educativas germinaron un constructo mental que transformaron ideas, y gestaron un proceso de reflexión sobre la educación en las artes. Este documento es un reflejo de la trascendencia de los proyectos pedagógicos que suscitan en la Universidad Pedagógica Nacional, *educadora de educadores*, y consolidan una comunidad de docentes autónomos, críticos, reflexivos, que construyen sociedad desde lo humano, desde la sensibilidad del ser.

Esta investigación también generó aprendizajes desde la relación interpersonal. El montaje de la obra propició espacios donde fue relevante el trabajo en equipo, las condiciones de trabajo y el diálogo entre pares, generando así un aprendizaje mutuo de responsabilidad y respeto por el otro.

Sumado a lo anterior desde la intervención de la dirección de la obra, fue necesario emprender actividades de gestión, para el préstamo de los espacios, elementos necesarios para los ensayos, diferentes documentos que se debieron diligenciar para préstamo de diferentes elementos. Por ende la investigación también produjo aprendizajes y reflexiones sobre el área de gestión.

Al iniciar el proceso creativo y montaje de la obra, se desconocían los diferentes lenguajes musicales manifestados en el siglo XX y XXI, por ende no había un deleite al escuchar este tipo de sonoridades; sin embargo tiempo después con la obra mucho más madura hasta la finalización de la misma, el pensamiento musical de la investigadora se transformó, hasta el punto de disfrutar escuchar diferentes producciones de música contemporánea. Por dicha

razón el proceso de creación generó una cultura auditiva en la compositora, demostrando que es posible educar el odio para regocijarse con las distintas culturas musicales.

El Sonido de La Violencia consolidó un espacio de aprendizaje, de entendimiento con otros lenguajes, fundando las diferencias de los saberes como un todo. En consecuencia se construyó un pensamiento interdisciplinar que diversificó las posibilidades de entender el mundo desde el sentir musical, sumado a ello fue un espacio que permitió dominar las competencias propias del investigador en aras de contribuir en la educación musical.

Se concluyó a partir de la reflexión del compositor que la praxis musical, en este caso específico la acción compositiva, es determinante para la construcción y progreso del conocimiento musical que además posibilitó la unificación de la música y la pintura.

BIBLIOGRAFÍA

- Ardila y Becerra, S. A. (2015). *ESCALAS MUSICALES: guía completa hacia la técnica instrumental y la improvisación*. Bogotá: DIGIPRINT.
- Arnheim, R. (1979,1980). *Arte y Percepción visual Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Arnheim, R. (1984). *El poder del centro*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Artaud, P. Y. (1991). *La Flauta*. Barcelona: Labor, S. A.
- Barrera, J. H. (2000). *Metodología de la Investigación Holística* . Caracas : Fundación Sypal .
- Calderon, L. C. (2016). *Tonadas sobre lienzo, música y pintura. una experiencia interdisciplinar*. Bogotá: Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional.
- Cultura, I. C. (1978). *Textos sobre música y flokllore*. Bogotá: IMPRESA LTDA.
- Egg, E. A. (1999). *Interdisciplinariedad en educación* . Buenos Aires : Magisterio del Rio de la Plata .
- Gamboa, A. (2017). Análisis técnico-formal de La Violencia . (Z. Sánchez, Entrevistador)
- Grout, D., & Palisca, C. (1984). *Historia de la música occidental, 1*. Madrid: Alianza editorial.
- Guedez, V. (1986). *Once expresiones del arte colombiano contemporaneo*. Bogotá: Presencia Ltda.
- Herrera, E. (1995). *Teoría Musical y Armonía Moderna* . Barcelona: Antoni Bosch, editor, S.A. .
- Jaimes, A. (2017). *Aproximación a la definición de investigación artística desde la praxis musical*. Bogotá.
- Jaimes, A. (2017). *Una aproximación en la construcción de la definición de la investigación artística*. Bogotá.
- Kandinsky, W. (1994). *Punto y Línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. México: Ediciones Coyoacán.
- La pintura de Alejandro Obregon* (1987). [Película].
- La Rotta, E. L. (2008). la estética como salida ética en un mundo vertical y autoritario. *PENSAMIENTO, PALABRA & OBRA*, 5-11.
- Lopez, C. R., & San Cristóbal, O. Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: Programa de fomento a proyectos y coinversiones culturales del fondo nacional para la cultura y las Artes de México.
- Medina, A. (1978). *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: ANDES.

- Medina, A. (2003). Alejandro Obregón, German Londoño y el tema de la violencia en el arte colombiano. *Palimpsestvs=Palimpsesto*, 130-140.
- Medina, A. (Diciembre de 2016). Análisis contextual de La Violencia . (Z. Sánchez, Entrevistador)
- MEN, M. D. (2004). *Serie lineamientos curriculares, Educación Artística*. Bogotá.
- Mitropoulos-Bott, C. L. (2005). *Posibilidades técnicas de la flauta* . España : Idea Books, S.A.
- Monroy, M. L. (2012). *"La investigación en educación artística" Una guía para la presentación de proyectos de pregrado y posgrado*. Bogotá: UD.
- Morgan, R. P. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, S. A.
- Offermans, W. (1992). *For the contemporary flutist*. Amsterdam.
- Oviedo, G. (Agosto de 2004). *La definición del concepto de percepción en psicología con base en la Teoría Gestalt*. Recuperado el 02 de Noviembre de 2016, de Revista de estudios sociales: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0123-885X2004000200010&script=sci_arttext&tlng=en
- Pardo, S., Afanador, J., Valdiri, M., & Vanegas , A. (2002). Art et violence en Colombia. (H. Films, Ed.) Bogotá, Colombia.
- Quecedo, R., & Carlos, C. (2002). Introduccion a la metodología de investigación cualitativa. *Revista de psicodidáctica*, 5-39.
- Ramirez, A. R. (2017). *A traves de la pantalla*. Bogotá: Proyecto de grado, Universidad Pedagógica Nacional.
- Rojas, A. R. (2017). Pensamiento compositivo musical . (Z. Sánchez, Entrevistador)
- Romo, M. (s.f.). Creatividad: un desafío para sociedad en el umbral del milenio. En V. autores, *Creatividad y neurociencia cognitiva* (págs. 123-134). Madrid: IMC .
- Saborit, A. C. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Anzos, S. L.
- Santafé, C. (2008). *La teoría Gestalt y su importancia en la enseñanza de las artes plásticas*. Calí, Colombia: Grupo 2 Creativo-Corporación Colombia Verde.
- Universidad Pedagógica Nacional. (s.f.). *Propuesta de Formación*. Recuperado el 2017

DISCOGRAFÍA

Berio Luciano. (1999) Berio: Sequenzas Disc 1,2 3 [CD] Germany.: Deutsche Grammophon.

Alfredo Enrique Ardila, (2008) Viaje del viento Disc 1 [CD] Bogotá.

VIDEOGRAFÍA

Edgar Varèse (2012, 12, 19) Varèse, Ionisation, Ensemble Intercontemporain [Archivo de video] recuperado de <https://youtu.be/wClwaBuFOJA>

György Sándor Ligeti (2015, 11, 16) Ligeti- Atmospheres [Archivo de video] recuperado de <https://youtu.be/tnn4Y9FbEaQ>

Iannis Xenakis (2012, 12, 16) Iannis Xenakis: Metástasis [Archivo de video] recuperado de <https://youtu.be/SCe25-TXbFk>

Javier Aguirre, (2011, 04, 07) Espectro 7 (Javier Aguirre) (Fragmento) [Archivo de video] recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VAS-P18HY04>

John Cage, (2013, 01, 26) 4'33' John Cage (Orchestra whit Soloist, K2Orch, Live) [Archivo de video] recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Oh-o3udlmy8>

La pintura de Alejandro Obregón [Bogotá: s.n., 1980?] [Videograbación] recuperado de Biblioteca Luis Ángel Arango, No. Topográfico VK0056

Modest Petrovich Mussorgsky (2017, 01, 19) Mussorgsky - Pictures at an Exhibition (Kurt Masur & Leipzig Gewandhaus Orchestra) [Archivo de video] recuperado de <https://youtu.be/Sq7Qd9PSmR0>

Pardo, S., Afanador, J., Valdiri, M., & Vanegas, A. Havana Films (2002) Art et violence en Colombia [Videograbación VHS] [H. Films, Ed.] recuperado de biblioteca Luis Ángel Arango, No. Topográfico VK4834

Penderecki, (2015, 03, 18) Threnody to the victims of Hiroshima- Urbański, FRSO [Archivo de video] recuperado de <https://youtu.be/Pu371CDZ0ws>

Steve Reich, (2017, 08, 17) Vermont Counterpoint for Flute [Archivo de video] recuperado de <https://youtu.be/RIRdZu9oM7o>

SCORE “UNA NOTA A LA BARBARIE”