

**Fantasia Mary Mar**  
***Las Sonoridades del Conflicto***

**Kevin Joan Bermúdez Yanguatín**  
**Tomás Pineda Bautista**

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia  
Departamento de Educación Musical  
Licenciatura en Música  
Bogotá. Colombia  
2021

**Fantasia Mary Mar**  
***Las Sonoridades del Conflicto***

Investigación creación como requisito parcial para obtener el título de Licenciados en Música

**Kevin Joan Bermúdez Yanguatín**

**Tomás Pineda Bautista**

Asesor

Abelardo Jaimes Carvajal

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia  
Departamento de Educación Musical  
Licenciatura en Música  
Bogotá. Colombia  
2021

## Fantasía para piano, bajo eléctrico y multipercusión

1.	Introducción	8
2.	Mary Mar: El relato de la violencia desde el anonimato	10
3.	Proyecto Creativo	12
4.	Planteamiento del problema	12
4.1	Construcción del problema	12
4.2	Objetivo general	13
4.3	Objetivos específicos	13
4.4	Justificación	14
	<i>Conceptualización de la memoria en el conflicto.</i>	14
5.	Referentes y antecedentes creativos	19
	<i>Arte, conflicto y memoria</i>	28
6.	Marco estético	29
	<i>La vanguardia: el arte contestatario.</i>	29
	<i>La Fantasía, la serie, lo indeterminado y el azar: la ruptura de la forma.</i>	30
7.	Marco Contextual	34
	<i>Breve conceptualización del conflicto</i>	34
	<i>Esquirlas de la Memoria: la forma de la sinfonía guerrerista</i>	41
	<i>Desplazamiento: el desarraigo y la deriva</i>	42
	<i>Violencia Sexual: El cuerpo violentado por la guerra.</i>	43
	<i>Amenazas: Del dicho al hecho sin mucho trecho.</i>	43
	<i>Sevicia y tortura: el gusto engeguado por la guerra</i>	44
	<i>De la deconstrucción, el testimonio, la memoria y el reconflicto.</i>	45
	<i>La Deconstrucción: Mirada y crítica anti-hegemónica.</i>	45
	<i>Testimonio: La obra abierta en la narración.</i>	47

	4
<i>Reconflicto: El re(nacer) del conflicto.</i>	48
8. Metodología	50
<i>Primera Fase: Definición del Componente de Análisis</i>	51
<i>Segunda Fase: Implementación del análisis</i>	52
<i>Tercera Fase: Proceso Compositivo</i>	52
<i>Descripción de la implementación metodológica</i>	53
9. Fantasía Mary Mar: <i>Las Sonoridades del Conflicto</i>	64
<i>Estudio, ruptura y (re) construcción del texto</i>	64
<i>Seriación de elementos</i>	66
<i>La construcción de la forma indeterminista.</i>	67
Primer Móvil - <i>Orígenes</i>	68
Segundo Móvil - <i>La Utopía y el Desarraigo</i>	75
Tercer Móvil - <i>“Fracturas: Inestabilidad y Vulnerabilidad”</i>	84
Cuarto Móvil - <i>“No tengo fuerzas para rendirme”</i>	89
10. Reflexiones construidas.	97
● Bibliografía - Discografía	99
● Anexos	104

## TABLA DE ILUSTRACIONES

- Ilustración 1. Harold Gramatges. Parte E del “Móvil I” del compositor cubano Harold Gramatges. 20
- Ilustración 2. Siegfried Fink. Cadenza. Sonate für Kleine Trommel. 22
- Ilustración 3. Graciela Castillo. Tensiones. 23
- Ilustración 4. Partitura de Stimmung. 24
- Ilustración 5. Josep Maria Balanyà - Prestissimo (No jungle?). 25
- Ilustración 6. Ladislav Kupkovič - For Bass Clarinet (or Cello) solo. 26
- Ilustración 7. Steve Adams - #36. 27
- Ilustración 8. Antonio Caro Lopera - Coca-Cola Colombia. 30
- Ilustración 9. John Cage (1958). 34
- Ilustración 10. Valla instalada en la entrada del municipio de Puerto Boyacá. 38
- Ilustración 11. Amenaza de Muerte enviada por las Águilas Negras en marzo de 2008. 40
- Ilustración 12. Mapa del desplazamiento forzado en el conflicto armado (1996 – 2012). 42
- Ilustración 13. Número de víctimas de violencia sexual entre 1985 y 2012. 43
- Ilustración 14. Grafiti de las AUC. Fotografía por Jesús Abad Colorado en 2002. 44
- Ilustración 15. Casos de masacres y tortura entre 1980 y 2012 en Colombia. 45
- Ilustración 16. Rubén López Cano, San Cristóbal Opazo. 2014. Figura que representa las fases del bucle creativo de Rubén López Cano. 51
- Ilustración 17. Fantasía (1963). Jacqueline Nova. 54
- Ilustración 18. Fantasía (1963). Jacqueline Nova. 55
- Ilustración 19. Fantasía (1963). Jacqueline Nova. 55
- Ilustración 20. Doce Móviles (1963) Jacqueline Nova. 55
- Ilustración 21. Serie Original Doce Móviles (1963) Jacqueline Nova. 56
- Ilustración 22. Serie Retrógrada Doce Móviles (1963) Jacqueline Nova. 57
- Ilustración 23. Fantasía (1963). Jacqueline Nova. 57

- Ilustración 24. Doce Móviles (1963) Jacqueline Nova. 58
- Ilustración 25. Doce Móviles (1963) Jacqueline Nova. 58
- Ilustración 26. Doce Móviles (1963) Jacqueline Nova. 59
- Ilustración 27. Fantasía (1963). Jacqueline Nova. 59
- Ilustración 28. Fantasía (1963). Jacqueline Nova. 59
- Ilustración 29. Doce Móviles (1963) Jacqueline Nova. 60
- Ilustración 30. Doce Móviles (1963) Jacqueline Nova. 61
- Ilustración 31. Doce Móviles (1963) Jacqueline Nova. 61
- Ilustración 32. Doce Móviles (1963) Jacqueline Nova. 62
- Ilustración 33. Doce Móviles (1963) Jacqueline Nova. 62
- Ilustración 34. Doce Móviles (1963) Jacqueline Nova. 62
- Ilustración 35. Doce Móviles (1963) Jacqueline Nova. 62
- Ilustración 36. Art Score Móvil I. Los autores. 70
- Ilustración 37. Serie Mar y Mar. Los Autores. 71
- Ilustración 38. Serie Mar y Mar (Retrogresión). Los Autores. 71
- Ilustración 39. Serie Salamina. Los Autores. 72
- Ilustración 40. Serie Manizales (Inversión). Los Autores. 73
- Ilustración 41. Serie Pereira (Retrogresión). Los Autores. 73
- Ilustración 42. Serie Medellín (Retrogresión invertida). Los Autores. 73
- Ilustración 43. Serie Óbito. Los Autores. 75
- Ilustración 44. Art Score Móvil II. Los Autores. 76
- Ilustración 45. Serie Carepa: La Utopía. Los Autores. 77
- Ilustración 46. Serie Carepa indeterminista. Los Autores. 78
- Ilustración 47. Serie Viene la Guerrilla. Los Autores. 79
- Ilustración 48. Serie Viene la Guerrilla indeterminista. Los Autores. 80
- Ilustración 49. Serie Los finaitos. Los Autores. 81

- Ilustración 50. Serie El Sonido del Silencio: las balas. Los Autores. 82
- Ilustración 51. Serie El Desarraigo. Los Autores. 84
- Ilustración 52. Art Score Móvil III. Los Autores. 85
- Ilustración 53. Serie Distancia: Travesía. Los Autores. 86
- Ilustración 54. Serie Frío: Grietas. Los Autores. 87
- Ilustración 55. Serie Hambre: Vacío. Los Autores. 88
- Ilustración 56. Serie Desempleo: Deriva. Los Autores. 89
- Ilustración 57. Art Score Móvil IV. Los Autores. 90
- Ilustración 58. Módulo Comulonimbus Incus. Los Autores. 91
- Ilustración 59. Módulo El Diluvio. Los Autores. 92
- Ilustración 60. Módulo La Tempestad. Los Autores. 93
- Ilustración 61. Timbre definido Golpe profundo. Los Autores. 93
- Ilustración 62. Timbre definido Entorchado frotado. Los Autores. 94
- Ilustración 63. Timbre definido Plato suspendido con arco. Los Autores. 94
- Ilustración 64. Timbre definido Cross stick. Los Autores. 95
- Ilustración 65. Timbre definido Borde. Los Autores. 95
- Ilustración 66. Módulo No tengo fuerzas para rendirme. Los Autores. 96

## 1. Introducción

Este trabajo es una composición contemporánea que toma como referente estético a la artista vanguardista colombiana Jacqueline Nova en sus obras *Fantasia* (1963) y *Doce Móviles* (1963) justo al testimonio escrito por Mary Mar, una víctima bajo el anonimato. El relato es tomado del libro *“Almas que Escriben, Vidas en Medio del Conflicto Armado”* (Alcaldía de Bogotá, 2019) su análisis, relación, enlace dramaturgico e inmersión en el bucle creativo (López R. y San Cristóbal O. 2014, 72) dio origen a esta fantasía. También es una investigación que apuesta a otros modelos de construcción e interpretación de obra, según la propuesta de Umberto Eco en su libro *Obra Abierta* (La Definición de Arte, 1970). El escrito cierra con reflexiones a modo de conclusiones que recogen todas las experiencias y vivencias del proceso.

La vanguardia artística-política que se dio en la década de los años cincuenta del siglo XX y a la que nos referimos en este estudio, es aquella respuesta transgresora a los tradicionalismos y cánones estéticos impuestos hasta ese momento y que desde cada disciplina artística buscó romper los paradigmas del pensamiento estético predominante. En América Latina aparece con objetivos distintos según la realidad histórica de cada país, por ejemplo, en Argentina nace como “un medio de expresión mediante el cual hacer frente a esta "fiebre nacional" y también al neoclasicismo” (Paraskevaidis G. 1985, 73), que se representaba en la música de salón superficial. En Brasil surge ligado directamente al movimiento político marxista y en contra del régimen autoritario del gobierno de Getúlio Vargas (1930 - 1945) (Paraskevaidis G. 1985, 73). Aunque son razones distintas las que dan nacimiento a las vanguardias en ambos países, su objetivo es enfrentarse a una forma pre-establecida de pensamiento, tanto estético como político.

En Cuba, por el contrario, estas corrientes fueron de carácter nacionalista, a favor de un *arte nacional*. En la década de 1950 el gobierno del presidente Fulgencio Batista, organizó una Bienal Martiana celebrando el bicentenario del natalicio del poeta cubano José Martí. A este evento Batista invitó a varios artistas extranjeros, varios de ellos españoles que estaban adscritos al franquismo lo que resultó contradictorio para los artistas locales. Los artistas nacionales decidieron organizar una Anti-bienal Martiana con pinturas abstractas, pues las obras que se presentaron en la Bienal Martiana eran de carácter principalmente figurativo. Los artistas cubanos encontraron en las vanguardias una forma de protesta y continuaron encaminando el arte nacionalista (Galella A., Giménez M. 2019, 5)

En Colombia, surge como un movimiento de insurgencia en el terreno de la cultura intelectual, en búsqueda de proponer y destruir pensamientos estéticos y políticos en el arte (Loaiza G. 1999, 13). Estético en la medida en que le dio libertad creativa a los artistas, y política porque se encontró en contradicción con el tradicionalismo gubernamental. Entre los pioneros de esta rebelión artística colombiana destacamos el papel y la obra de Jacqueline Nova, que mezcla elementos de creación que logran sintetizar la evolución musical que ella llamó "*necesidad histórica*" (Paraskevaidis G. 2002, 14). Dichos componentes son los pilares del modelo compositivo de la obra emergente basada en la historia de Mary Mar. Es una intención por parte de los autores contribuir al campo sonoro vanguardista para alimentar su desarrollo y aportar al diálogo de la música contemporánea nacional.

Fue necesario contextualizar el suceso para realizar un análisis que nos brinde los elementos e insumos discursivos para la composición. No podemos negar que existen antecedentes en el conflicto que enmarcan unos escenarios y unos acontecimientos determinados. Examinar el texto para crear un producto musical que corresponde al relato y que genera aportes intelectuales que estén encaminados a la reconstrucción, deconstrucción y la memoria de la guerra que se vive en Colombia, es importante en la medida en que utilizamos la obra como una herramienta para hacer historia a través de sí mismo, el arte como testimonio histórico, pues "*es un elemento que constituye la autenticidad de la obra de arte. En nuestro caso, el arte hoy es el testigo de una época, una lectura para todos de un conflicto que no podemos delegar a las nuevas generaciones.*" (Carvajal J. 2018, 43)

La realidad contextual de una sociedad es una de las mayores motivaciones e inspiraciones para decir, a través de cualquier manifestación artística, todo lo que se tenga que contar. Nosotros hayamos la posibilidad de entender y analizar la producción generada en el contexto colombiano a través de esta investigación, en el marco del conflicto armado nacional. En el proyecto ubicamos las perspectivas, versiones y puntos de vista de las víctimas, y de esta forma, se generan aportes hacia la reconstrucción y visibilización de las historias. Se hace énfasis en la denuncia de la víctima como camino hacia la cimentación de la memoria colectiva del país, pues está dentro de sus alcances la posibilidad de re-dignificar, reconciliar y reintegrar.

En Colombia, a lo largo de más de cincuenta años, el conflicto armado interno ha dejado un sinnúmero de daños y perjuicios. Son muchas las víctimas, los desplazados, los pueblos vandalizados y demás delitos perpetrados por los diversos actores del crimen organizado que se

han enfrentado durante este tiempo en que el país ha estado inmerso en combate. Después de que el gobierno de Juan Manuel Santos lograra la firma de un acuerdo de paz con la guerrilla de las FARC-EP en el año 2016, el proceso de posconflicto ha desatado consecuencias a nivel social. La realidad nos evidencia un renacer más ambicioso y agresivo del conflicto, que se ha visto permeado por el narcotráfico, la tenencia y acumulación de tierras.

En el año 2018 un grupo de víctimas a partir de unos talleres de escritura liderados por la Alcaldía Mayor de Bogotá producen *“Almas que Escriben, Vidas en Medio del Conflicto Armado”* que resulta ser una compilación de testimonios sobre el conflicto colombiano en el marco del posacuerdo. Aquí se narra como la crudeza y las distintas facetas de la guerra destruyen la vida de las víctimas, y dejan en las afectadas cicatrices profundas y heridas significativas por siempre. Entonces, surge la facultad de intervenir la población con procesos que pretendan fortalecer la construcción de memoria, dignificación y la integración de las víctimas en la sociedad. El relato de Mary Mar narra la frenética insistencia de la violencia, las formas de lucha y reconstrucción de una mujer que a pesar de las amedrentaciones trabaja por su comunidad y por superar su realidad.

Es importante aclarar que este trabajo académico está citado y organizado bajo las normas Chicago, debido a la naturaleza de la investigación artística y la sugerencia de la maestra y asesora Bibiana Delgado. Este es un libro de estilo publicado por la Universidad de Chicago (1906), y ofrece facilidades a la hora de referenciar partituras, insumos sonoros y recursos multimedia que fueron necesarios para el desarrollo de esta investigación.

## **2. Mary Mar: El relato de la violencia desde el anonimato**

La violencia transforma de muchas maneras a las comunidades. Algunos sobrevivientes de los actos bélicos deciden esconder el miedo que estos siembran bajo el anonimato, y estas narraciones nos permiten evidenciar y conocer a profundidad las formas de agresión en América Latina. Doris Summer nos plantea que *“el silenciamiento explícito de cierta información es una estrategia retórica utilizada por el sujeto marginal para evitar la apropiación por parte del “otro” privilegiado”* (Rueda M. 2009, 227).

Mary Mar es uno de estos personajes. Aquellas víctimas que encuentran en el anonimato la libertad para dar su testimonio sin el peso del miedo a las represalias. Y es la palabra escrita en este caso en donde Mary Mar descubre el espacio para contar su historia, para reconstruir su pasado y denunciar “[...] los horrores vividos y las rupturas que dejaron [...]”. *“Almas que Escriben, Vidas en Medio del Conflicto Armado”* es la materialización de un proceso de dignificación y construcción de tejido social e histórico, *“El mismo libro, como cuerpo de evidencia, puede ser considerado una intervención. Desafía el olvido y el silencio, declarando una presencia en el uso de la palabra”* (Rueda M. 2009, 227-241).

Mary Mar

*“Soy querendona, alegre y dormilona,  
por eso bailo y río con frecuencia.  
Me gusta charlar, recochar y cocinar.  
Soy discreta entre los hombres, respetuosa de saberes,  
por humildad y sentimiento no comento mis temores.  
De rodillas me arrepiento de todo corazón,  
pero como ser humano, desafío la tradición.  
Tengo sueños muy bonitos de ser grande como el sol  
y brillar con quienes necesiten mi calor.  
No tengo fuerzas para rendirme”.*

*Almas que Escriben, Página 178*

Mary Mar nace en Salamina, Caldas y sus primeros años transcurren entre Pereira, Manizales y Medellín. Crece en una familia numerosa y humilde, junto a 9 hermanos y sus papás. Desde pequeña trabajaba como vendedora informal y sufría de maltrato por parte de su hermana, esta situación la llevó a dejar su casa a muy temprana edad. En 1999 decide irse a Carepa, Antioquia con uno de sus hermanos y su esposa, uno de los municipios del Urabá Antioqueño, un sector que históricamente ha sido escenario de guerra, allí se emplean en una finca.

En Carepa vivió entre los años 2000 y 2009 en una finca bananera, ubicada en un territorio en medio de disputas entre distintos grupos: Las FARC, los paramilitares y las fuerzas militares. Esta violencia llegó a la puerta de su casa el 08 de agosto del 2009 cuando un grupo guerrillero asesinó al dueño de la propiedad, a su cuñada y a su amiga Flor mientras cobraban una extorsión. Veinte días después de los asesinatos una comandante de la zona regresó al lugar y los desplazó forzosamente del municipio, dejándolos a la deriva.

Desde Carepa se desplazaron a Medellín y de allí viajaron a Facatativá, duraron unos días y llegaron al municipio de Soacha siendo este su destino final, allí se establecieron en condiciones de vulnerabilidad. Esta situación llevó a Mary Mar a recoger comida en la Central de Abastos. Pocas semanas después se organizó junto a otras lideresas de la comunidad y fundó un banco de alimentos, donde llegaron a participar más de 100 mujeres.

El 16 de diciembre del 2017 cuando Mary Mar regresa a su casa de una reunión con el colectivo es abordada junto a su hija por unos hombres que le exigieron identificarse. La interrogaron, la golpearon y la violaron. Las bandas organizadas de la zona se enteraron de su participación en obras sociales y decidieron intervenir, entonces ella y sus hijos se vieron obligados a huir de Soacha también. Esta es solo una historia de las miles que se recopilan en 60 años de conflicto interno en Colombia. Muchas de ellas silenciadas por el miedo y las balas, muchas que permanecen en la sombra y muchas que gritaron, pero no serán escuchadas jamás.

### **3. Proyecto Creativo**

El proyecto contempla la composición de una Fantasía para piano, bajo eléctrico y multi-percusión, basada en el relato de Mary Mar del libro *“Almas que Escriben, Vidas en medio del Conflicto Armado”* (Mary Mar et al. 2019, 183). La obra toma como referente estético a la artista colombiana Jacqueline Nova [Fantasía (1963) y Doce Móviles (1963)] y todo el proceso está fundamentado metodológicamente en el bucle creativo de la composición - acción/reflexión (López R. y San Cristóbal O. 2014, 72).

### **4. Planteamiento del problema**

#### **4.1 Construcción del problema**

A partir del estudio de las obras de referencia [Fantasía (1963) y Doce Móviles (1963)], se identifican modelos compositivos que son el insumo sonoro de la pieza que pretenden aportar al catálogo de producciones contemporáneas de la Facultad y también alimentar el repertorio artístico que representan hechos de violencia en la sociedad colombiana. Estas son creaciones

vanguardistas que se encaminaron a desarrollar su propio lenguaje, que utilizan el piano como elemento de instrumentación y que además responden al tratamiento musical que se plasma en el resultado estético de la investigación, definimos como unidad de análisis:

*Fantasia (Nova Jacqueline, 1963) y Doce Móviles (Nova Jacqueline, 1963)*

Este método logra la transversalización de las intenciones estilísticas de la obra, la voz de las víctimas en el relato y la visión parcial de la población que se ve afectada por la conflagración y el re-conflicto de la actualidad. La composición da una posición de empoderamiento al denunciante, para que su voz no sea callada por la violencia y sus escenarios. Además, los ejercicios de deconstrucción y reconstrucción son un vértice desde donde se generan discusiones respecto a los territorios, la dignificación y el reconocimiento de las víctimas y los procesos de reconciliación e integración social.

#### **4.2 Objetivo general**

Componer una *Fantasia* que proponga una reflexión estética y discursiva desde el análisis de los referentes estéticos e inspirados en el testimonio anónimo de Mary Mar a partir de la documentación del proceso creativo.

#### **4.3 Objetivos específicos**

- Contextualizar el texto base en el marco del conflicto armado colombiano para alimentar el proceso compositivo.
- Generar un estudio deconstructivo de la obra de referencia que resulte en un modelo compositivo que corresponda al estilo.
- Establecer las relaciones entre el texto y las obras de referencia estética.
- Participar en los procesos de reconstrucción de memoria colectiva del conflicto en la Universidad.

#### 4.4 Justificación

*Conceptualización de la memoria en el conflicto.*

*“La memoria intenta preservar el pasado sólo para que le sea útil al presente y a los tiempos venideros. Procuremos que la memoria colectiva sirva para la liberación de los hombres y no para su sometimiento.”*

Jacques Le Goff (1924 – 2014)

Hacer memoria nos re-direcciona directamente a la acción de recordar, con las imprecisiones de cada uno de nuestros recuerdos *“Hacer memoria es interpretar el pasado, lo que es normado por la posición que el sujeto ocupa en la tradición histórica y cultural.”* (Pipper – Fernández 2013, 21). Alexander Romanovich Luria (1902 – 1977) fue un médico y psicólogo ruso que definió la memoria como la *“impresión (grabado), retención y reproducción de las huellas de la experiencia anterior que le permite al hombre acumular información...”* (Luria A. 1984, 55). Jacques Barbizet (1919 - ) neuropsicólogo francés la define como *“la capacidad para retener y hacer un uso secundario de una experiencia (...) nos permite retener nuestra lengua materna y otras lenguas que podamos haber aprendido, mantener nuestros hábitos, nuestras habilidades motoras, nuestro conocimiento del mundo y de nosotros mismos, de nuestros seres queridos y odiados, y referirnos a ellos durante nuestra vida.”* (Barbizet J. 1969, 258).

Tzvetan Todorov (1939 – 2017) filósofo, historiador y lingüista búlgaro-francés en su trabajo *Los Abusos de la Memoria* (2000) nos ayuda a esclarecer un poco la dicotomía natural que nos surge entre la memoria y el olvido: *“En primer lugar hay que recordar algo evidente: que la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos.”* (Todorov T. 2000, 13) No siempre recordamos de la misma manera los mismos sucesos. La memoria y el olvido conviven en nuestra realidad. *“La memoria es la forma en la posibilidad de recapturar el pasado en el presente”* (Acosta P. 2019, 47) y en este sentido, está trayendo información y recuerdos a nuestra consciencia todo el tiempo. ¿Qué sería de la humanidad si perdiera la capacidad de almacenar experiencias? Somos nuestras memorias y lo que conocemos

de nosotros mismos, estamos en transformación por cómo nuestras remembranzas individuales se manifiestan en las decisiones que tomamos en la cotidianidad.

Entonces hay que pensarnos ¿qué sucede cuando las memorias individuales convergen y se alimentan de otros testimonios y perspectivas? La memoria colectiva (Halbwachs M. 1968) surge a partir de la convergencia de estas memorias individuales y ambas son parte importante de la identidad. Como lo afirma Bruno Groppo *“La memoria es, se sabe, el principal fundamento de la identidad, tanto individual como colectiva”* (Groppo B. 2002, 190). Las comunidades construyen identidades colectivas a partir de estas memorias colectivas *“La fuerza simbólica de la memoria está en su carácter productor de sujetos, relaciones e imaginarios sociales, poder que la convierte en potencial fuente de resistencias, inestabilidades y transformaciones.”* (Pipper – Fernández 2013, 20).

Estas memorias individuales que se comunican y tejen de las memorias colectivas son vitales en la construcción de identidad de las comunidades y de los territorios, como lo menciona Elizabeth Jelin citado por Acosta:

*“Por tanto, se puede entender la memoria como un elemento necesario para el reconocimiento de cualquier comunidad, pues el conjunto de representaciones del pasado necesariamente tiene que realizarse desde el punto de vista de un grupo social. Los recuerdos confluyen para determinar la identidad de esta colectividad.”* (Acosta P. 2019, 56)

La construcción colectiva de recuerdos es parte fundamental de este proyecto. Esta composición apunta a fortalecer los procesos de reconstrucción de memoria de las víctimas, a partir de la materialización de una experiencia individual que tiene un testimonio importante alrededor del conflicto armado y que se suma a este tejido comunitario, *“[...] pues la memoria individual y la memoria colectiva se interrelacionan, en tanto que se recuerda cuando nuestro entorno social nos incita y nos ayuda a evocar, razón por la cual se necesita de la colectividad.”* (Acosta P. 2019, 56)

Estos procesos de reconstrucción de memoria congregan a las víctimas que en la mutualidad se animan a rememorar y a seguir alimentando este entretejido de testimonios, lo que permite que las historias no se pierdan en el tiempo. Las memorias colectivas son importantes en los mecanismos culturales, fortalecen los lazos y vínculos entre las comunidades. En los grupos de

víctimas estos actos son aún más significativos como lo menciona Jelin “[...] especialmente en el caso de grupos oprimidos, silenciados y discriminados, la referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno/a mismo/a y en el grupo.” (Jelin E. 2001, 10).

Los procesos de reconstrucción de memoria a través del arte están amparados bajo la figura de reparación simbólica, que se regula en el artículo 141 de la ley 1448 de 2011 (Ley de víctimas y restitución de tierras):

Artículo 141. Reparación Simbólica. Se entiende por reparación simbólica toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, la solicitud de perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas.

La reparación simbólica es una de las medidas de satisfacción y las garantías de no repetición que hacen parte de las acciones de reparación integral de las víctimas. Estos componentes, según la ya mencionada ley, son:

- *Restitución*: tiene como finalidad devolver a la víctima a la situación en la que se encontraba antes del hecho victimizante, lo que implica la reposición de sus bienes patrimoniales y el restablecimiento de sus derechos.
- *Indemnización*: busca reparar a las víctimas materialmente por medio de una compensación patrimonial.
- *Rehabilitación*: atención médica, psicológica, servicios jurídicos y sociales que requiera la víctima.
- *Medidas de satisfacción*: buscan reconocer públicamente el daño sufrido por estas con el fin de dignificarlas
- *Garantías de no repetición*: buscan evitar que los sucesos se repitan a través de diferentes medios.

A su vez, las medidas de satisfacción y la reparación simbólica cumplen otras finalidades

como lo menciona Sanabria: “[...] *La primera es garantizar la satisfacción de las víctimas a través de la dignificación de sus derechos. Esta garantía se ve plasmada desde tres postulados esenciales: la dignificación de la víctima, el derecho a la verdad y la construcción de la memoria histórica.*” (Sanabria A. 2019, 176)

En esta medida las producciones artísticas son herramientas de materialización y representación, visibilizan los testimonios, fortalecen los lazos colectivos y fomentan las congregaciones que alimentan los procesos de construcción de memoria “[...] *dentro de la reparación simbólica las expresiones artísticas tienen un papel esencial, ya que, se convierten en el medio de representación simbólica más importante para manifestar el dolor y convertir los hechos del pasado en una narrativa del presente, dejando de ser un mero ejercicio estético.*” (Sanabria A, 2019, 176).

También, es importante recalcar que esta materialización del testimonio les da relevancia a las víctimas en el panorama, que han estado en el amparo del silencio para huir de la estigmatización social y de los ataques estatales. La visibilización es una parte de la construcción de la verdad, y “*la verdad será entonces aquella que logre abarcar la mayor cantidad de versiones que reconstruyan las causas y consecuencias de un conflicto a nivel general o en particular el contexto de la violación de derechos humanos en el cual ocurrió una determinada victimización*” (Rivera L. 2020, 37).

Esta composición habla del conflicto, el re-conflicto y la dignificación de las víctimas, temas que requieren de atención en un momento tan importante para la Colombia de hoy. Contar los hechos del relato de Mary Mar, es la forma en que nosotros participamos en la deconstrucción y reconstrucción de memoria colectiva y visibilización de las víctimas. Estas tres son causas que se ven minimizadas pero que son de suma importancia para la construcción de la verdad como asegura Rivera Revelo “*(...) De ahí la importancia de que existan ejercicios de memoria independientes de la institucionalidad y lo suficientemente autónomos para desligarse de los poderes hegemónicos que niegan la existencia de la barbarie que efectivamente ha dejado el conflicto armado colombiano*” (Rivera L. 2020, 13).

Desde lo discursivo, este trabajo implicó la contextualización del conflicto armado en Colombia y la ubicación del relato dentro en el mismo. Una guerra sangrienta y asesina, pero

también un país que hoy busca la verdad, la no-repetición y la paz. Nos ayudó a entender cada vez más de cerca los vejámenes que dejan más de 50 años de hostilidades en el territorio, y a partir de este conocimiento, generar acciones concretas en el proceso de reconstrucción de memoria colectiva y de integración de las víctimas en la sociedad. Además, reflexionar respecto al papel del arte y la música en una realidad en transición. Mary Mar relata una historia similar a la de las víctimas que han quedado en silencio, han sufrido desplazamiento forzado, amenazas por su activismo social, violencia sexual y el desarraigo. Su voz deja de lado el miedo y se empodera, aporta un testimonio que a partir de la composición es visible en el campo sonoro.

En cuanto a lo pedagógico, este trabajo habla de términos fundamentales de la pedagogía para la paz, de acuerdo con el Plan de Desarrollo Institucional –PDI– 2014-2019: Una universidad comprometida con la formación de maestros para una Colombia en Paz, que en el momento de la formulación de este proyecto estaba vigente. Se le otorga a la Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes un lugar en el panorama de los aportes al PDI de la UPN, pues la universidad ya cuenta con varias estrategias y proyectos que se dedican a estudiar, debatir y tratar el conflicto. Creemos importante construir producciones artísticas que visibilicen la postura de los profesores y estudiantes respecto al conflicto y el re-conflicto. También le proporciona al programa un modelo de técnicas compositivas que ayuda a la concreción de estos; es decir, trabajos enfocados en la investigación-creación que se han venido desarrollando a lo largo de la historia de la licenciatura.

A los autores, el proyecto aporta desde muchos puntos de vista. La composición como acción, es uno de los actos artísticos que contribuyen al desarrollo del músico. Aquí es donde se ponen en práctica las lógicas gramaticales del lenguaje sonoro, se evidencian las intenciones del creador y las formas en que éste puede articularlo. También, impulsa a reevaluar y reconstruir sus conceptos y ordenamientos estructurales musicales. Esto fortalece las dinámicas y procesos investigativos y de producción. Algunas vanguardias representan estéticas poco usuales en el estudio académico tradicionalista, lo que nos obliga a indagar y generar experiencias a favor del aprendizaje sobre estas corrientes estéticas en particular.

En la propuesta artística de Jacqueline Nova se evidencia la presencia de atmósferas disonantes y agresivas, que decidimos llamar para este proyecto “las sonoridades del conflicto”. Disonante porque la guerra no es armónica, agresivo como las violencias perpetradas por décadas. Este planteamiento sonoro está encaminado hacia el tratamiento polirítmico, la exploración de la

asimetría y el manejo de la tímbrica y el serialismo como elemento estructural para la composición; donde se evade el tradicionalismo y el nacionalismo y se corresponde a esta “necesidad histórica” de evolución. Como lo afirma Paraskevaidis *“Su necesidad histórica desecha fórmulas y va en búsqueda de lo nuevo, de lo inédito (...) de los que la voz humana será, no sólo fuente poética o testimonial sino símbolo.”* (Paraskevaidis G. 2002, 19)

¿Cómo suenan estas sonoridades del conflicto? ¿Cómo se puede retratar algo tan traumático y complejo como la violencia? Recrear hechos de guerra es difícil, requiere de mucha empatía, respeto y sobre todo responsabilidad. Sin embargo, relatar estos testimonios se vuelve importante para la memoria colectiva de las comunidades porque *“aporta a la realización del derecho de la verdad del que son titulares las víctimas y la sociedad en su conjunto”* (Rivera L. 2020, 15). Una representación (artístico-musical en este caso) que visibilice hechos hostiles, que cuente a la sociedad los sucesos que hacen parte de nuestra historia, que no hay que olvidar, pero tampoco se debe repetir: esta es la verdadera paz.

## 5. Referentes y antecedentes creativos

*Jacqueline Nova - 1963 - Grabación y partitura de las obras Fantasía y Doce Móviles*

La pieza “Fantasía” hace parte de su repertorio temprano durante su temporada de estudiante en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia. Está dedicada a su profesora de piano Helvia Mendoza, quien la estrenó poco después de su composición. Doce Móviles es otra de las producciones que creó en este mismo periodo de tiempo, para piano y cuarteto de cuerdas. Aquí se ve cómo evoluciona un estilo propio. Las obras evidencian elementos vanguardistas prematuros e innovadores, abriendo la puerta a las nuevas sonoridades nacionales.

Jacqueline Nova fue la primera mujer egresada de composición del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia. Tuvo como maestros a grandes vanguardistas como Olav Roots (1910 – 1974), Fabio Gonzáles Zuleta (1920 – 2011) y Blas Emilio Atehortúa (1943 – 2020). Sus obras han ganado renombre en la escena musical contemporánea, tanto así que se considera pionera del desarrollo artístico de la segunda mitad del siglo XX en Colombia y un referente de la música electroacústica en Latinoamérica. Fue becaria del Centro Latinoamericano de Altos Estudio

Musicales (CLAEM) en donde terminó de madurar su estilo gracias a su laboratorio sonoro. Trabajó temas como la vida, la voz humana, la existencia y la memoria. *“La memoria es la única posibilidad de tener una historia, de escribirla, de estudiarla, de transmitirla (...) la memoria nos conmina a rescatar la significación de su música dentro de esa historia (...)”* dice Graciela Paraskevaidis en una conferencia que se hace en honor a Nova.

Una de las decisiones estéticas de la composición que viene de su influencia es la denominación de *“Móviles”* a las partes que constituyen la fantasía. El carácter aleatorio y la búsqueda de transgresión en la forma nos llevó a adoptar este término y aplicarlo en la obra emergente, construyendo unidades sonoras que son móviles entre sí y que contrario a un rompecabezas logra formar diferentes productos con las mismas fichas. Este término fue trabajado también por el cubano Harold Gramatges.

Ilustración 1. Harold Gramatges. Móvil I. Parte E de la composición *“Móvil I”* del compositor cubano Harold Gramatges. Tomado del Artículo *“Móviles de Harold Gramatges.”* de Rafael Guzmán Barrios. (2007)

Los “*Móviles*” de Harold Gramatges son piezas atonales construidas a partir del serialismo libre y en donde el azar y lo aleatorio son elementos estructurales que el compositor utiliza controladamente. El espacio también es uno de los componentes que el artista busca intervenir, para él es importante que los músicos tengan una organización lógica en el lugar durante el performance. Esta creación surge como respuesta a las ideas que nacen luego de la victoria de la revolución y que les brinda libertad a los autores para desarrollar sus ideas sonoras, como difusión y promoción.

Otro elemento importante que nos llevó a escoger a Jacqueline Nova como referente es su papel como pionera en la composición contemporánea de Colombia, rompiendo esquemas y relaciones hegemónicas y patriarcales del país en el siglo XX, su rol en la música la llevó a ser una de las artistas más importantes del panorama latinoamericano. Compartimos su espíritu inquieto, que está en la constante búsqueda de sonoridades y lenguajes nuevos, en el *avant-gard*.

#### *Marina Buj Corral – 2015 – Art Score*

La música contemporánea nos representó un reto grande, pues las particularidades de nuestra composición impiden que se escriba de forma convencional. Después de un laboratorio gráfico encontramos en el *Art Score* la forma de utilizar recursos visuales que corresponden a las necesidades sonoras de la composición. Marina Buj Corral es una artista visual, flautista, profesora e investigadora de España que hizo un estudio importante respecto al *Art Score* y la representación musical contemporánea, ella explica que “*mediante la utilización de elementos del lenguaje visual, la partitura permite aproximaciones a la interpretación musical más intuitivas, flexibles y abiertas. La notación gráfica es un fenómeno relacionado con la creatividad que nace del diálogo y la interacción entre elementos visuales y sonoros.*” (Corral M. 2015, 17).

Sus orígenes vienen de la Escuela de Nueva York, en la década de 1950, en cabeza de compositores contemporáneos como Morton Feldman, John Cage, Earle Brown y Dieter Schnebel. Estos compositores estaban influenciados por el auge de la pintura abstracta en el arte plástico de la escena neoyorkina, “*entre los factores que están presentes en el origen y el desarrollo de la notación gráfica, destaca la complicidad que existió a mediados del siglo veinte entre la música experimental americana y las artes plásticas, concretamente el expresionismo abstracto, corriente en boga en aquel momento.*” (Corral M. 2015, 35). Estos gráficos tienen su propio valor estético y

podrían apreciarse por separado de lo sonoro como piezas visuales. Incluso algunos de estos no se escriben con el fin de hacer música, pero se pueden representar sonoramente.

La intención compositiva de la obra, que es de carácter abierto, nos motivó a incursionar en el *grafical notation*, que es una forma de notación musical que facilita la improvisación, la escritura de formas no convencionales y la necesidad de intervención por parte del músico “[...] *la expansión de estas formas visuales de escritura musical está en relación con una búsqueda de apertura, creatividad y libertad por parte de los compositores [...]*” (Corral M. 2015, 35). A través del estímulo gráfico también buscamos atrapar a nuevos intérpretes interesados en los lenguajes contemporáneos. Como lo explica Mariana en su tesis doctoral “*A diferencia de la notación musical convencional, más que pretender fijar de forma precisa los parámetros de cada sonido, los grafismos musicales buscan estimular la imaginación del intérprete, enfrentándolo a situaciones nuevas e inéditas sobre lo que va a tocar y dando lugar a interpretaciones múltiples y creativas.*” (Corral M. 2015, 32).

### Siegfried Fink – 1979 - Grabación y partitura Sonate für kleine Trommel

The image shows a musical score for a cadenza for small drum. The title is 'cadenza' with a '7' in the top right. The score consists of several staves of music with various tempo markings: Allegro, Andantino, Comodo, Maestoso, Moderato, Andante, and Allegretto. There are also dynamic markings like pp, mf, f, mp, p. At the bottom, there is a small text box with two columns of text in German and English, explaining the rhythmic patterns and the role of the drummer.

**„Johanna“** werden Rhythmusmodelle aus den anderen Sätzen  
 1979. Die Sätze enthalten frei über Tempo, Kombination und  
 1979. Die Sätze enthalten frei über Tempo, Kombination und  
 1979. Die Sätze enthalten frei über Tempo, Kombination und

In the "Johanna" rhythmic patterns from the other movements are  
 used. The artist can decide on the tempo / combination and re-  
 peat of the pattern / dynamics and tone colours himself through  
 his choice of drumstick, the place of the drum on the table and the ten-  
 sion of the snare.

Ilustración 2. Siegfried Fink. Cadenza. Sonate für Kleine Trommel. Publicada en 1969 por Benj-Simr. Tomado de la partitura de Siegfried Fink.

La música aleatoria presenta un gran reto a la hora de ejecutar, es por esto por lo que la obra de Siegfried Fink (1928 – 2006) es importante al establecer un modelo de interpretación y una propuesta en la construcción de las partituras para los músicos, sobretodo la multi-percusión. Fink es un compositor y percusionista alemán muy importante en la escena artística posterior a la segunda guerra mundial y trabaja elementos de la estética aleatoria aplicados a la percusión, como es notorio en el fragmento “*cadenza*” de la sonata: *Sonate für Kleine Trommel*.

*Graciela Castillo - Tensiones - 1994 – Partitura*

Graciela Castillo (1940 - ) es una compositora electroacústica oriunda de Córdoba, Argentina. Nació en 1940 y para 1960 ya era cofundadora del Centro de Música Experimental de la Universidad Nacional de Córdoba. En esta partitura encontramos grafías particulares para música electroacústica que también funcionan como elementos de representación visual para módulos o fragmentos indeterminados. Es una mezcla entre notación tradicional (uso de reguladores y del pentagrama) y notación indeterminista.

The image shows a handwritten musical score titled "Tensiones" by Graciela Castillo. It consists of three staves: Piano, Violín, and Percusión. The Piano staff features horizontal lines and a series of dots. The Violín staff has a wavy line and a series of vertical lines. The Percusión staff includes a series of circles and a series of vertical lines. Dynamic markings (p, pp, F, mf) are used throughout the score. The score is a mix of traditional notation and graphical elements.

Ilustración 3. Graciela Castillo. *Tensiones*. Partitura tomada del catálogo III de la Bienal Americana de Arte, octubre de 1966

Karlheinz Stockhausen - *Stimmung* - 1968 – Partitura

Esta obra nace en 1968 luego de un viaje de Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007) a México. Allí, en medio de las ruinas de Chichen Itzá, recorriendo caminos mayas y aztecas encontró la inspiración para esta pieza vocal. La composición utiliza una técnica de superposición temporal de modelos silábicos que fue desarrollada en la década de 1950. Estos modelos silábicos se superponen entre sí creando una arquitectura sonora que irrumpe el panorama, como lo hacen los edificios o las ruinas en los paisajes mexicanos, similar a un canon.

Ilustración 4. Partitura silábica de la obra *Stimmung*, uno de los cuatro elementos formales que componen esta partitura. Tomado del libro *Life and Work* (1973) del mismo autor.

Partitura silábica de la obra *Stimmung*, uno de los cuatro elementos formales que componen esta partitura.

Tomado del libro *Life and Work* (1973) del mismo autor.

Armónicamente, Stockhausen abandona la idea de serialismo o de formulación de series y escalas sintéticas para volver a las escalas formadas por los armónicos naturales a partir de una nota base o fundamental (que además, no aparece en la obra). “La palabra alemana *Stimmung*

connota “atmósfera”, “ethos”, “armonía espiritual”. (Stockhausen K. 1973, 65). La partitura está compuesta por cuatro elementos estructurales: Un esquema de forma, uno de sílabas, uno de nombres y una página de poesía. Aquí también notamos cómo el compositor deconstruye un score y lo convierte en un mapa, en un plano arquitectónico que se va superponiendo en el camino. Además, encontramos varias maneras de generar un bosquejo de linealidad fuera de la convencionalidad, y un modelo de *boxes* (similar al de Fink) para los vocablos, que sirvió como guía para la construcción de nuestro *Art Score*.

#### Josep Maria Balanyà - *Prestissimo (No jungle?)* - 1995 - Partitura

Josep Maria Balanyà es un músico, compositor y pianista de Barcelona, España, que se ha destacado en el círculo de artistas contemporáneos europeos. Este “*Prestissimo*” es el penúltimo movimiento de su pieza “*No jungle?*” de 1995 que es considerada una obra móvil, se debe tocar muy rápido y debe durar 40 segundos. En medio de la partitura encontramos las siglas GA que significan “*Great Activity*” y que hace énfasis en que es un fragmento enérgico.

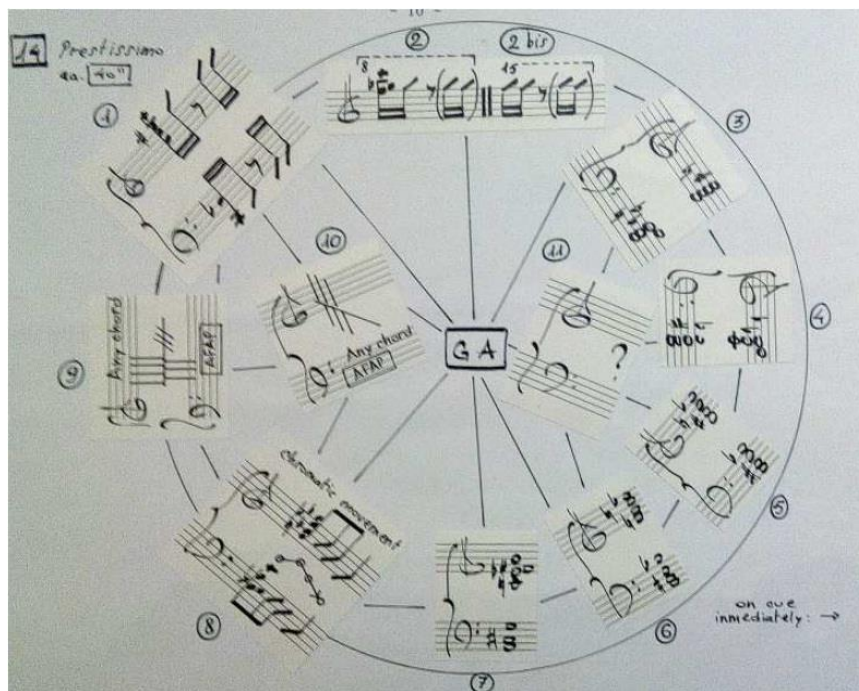
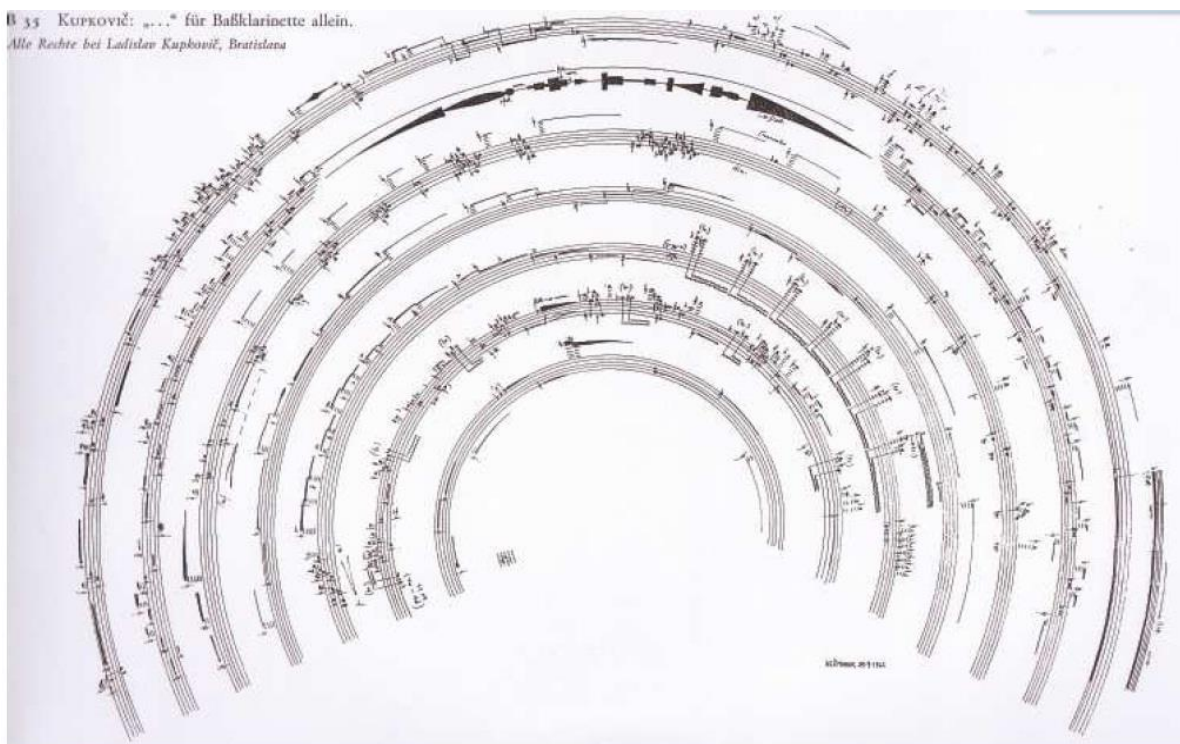


Ilustración 5. Josep Maria Balanyà - *Prestissimo (No jungle?)*. Tomado de la tesis doctoral de Marina Buj Corral publicada en la Universidad de Barcelona (2015)

Este es un buen ejemplo de obra abierta y del manejo de *cajas de fragmentos* musicales sin un patrón lineal, para que el músico decida en qué orden va a tocar los módulos presentados por el compositor. Su forma circular no permite que ninguna de las once unidades tenga jerarquía en la partitura. Hay algunos que proponen acordes, indicaciones de tiempo, e incluso el *box* número once tiene un signo de interrogación, lo que deja infinitas posibilidades para el intérprete, dependiendo del tratamiento sonoro que este le aplique.

*Ladislav Kupkovič - For Bass Clarinet (or Cello) solo - 1962*

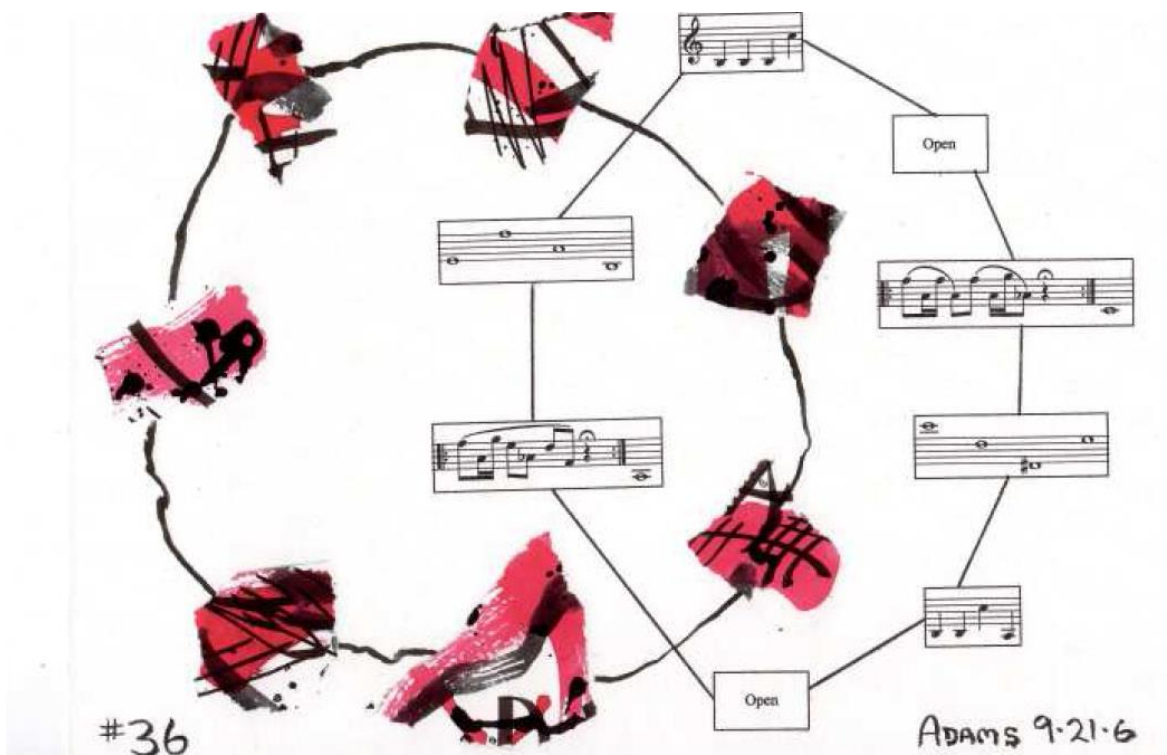
Kupkovič (1936 – 2016) fue un director de orquesta y compositor eslovaco y es conocido por sus actos performáticos que trascienden de lo musical solamente. En 1940 organizó un concierto de su obra *Musik für das Ruhrfestspielhaus*, aquí Kupkovič dirigió a un grupo de cuarenta músicos durante tres horas. Esta pieza fue interpretada en varias partes del edificio donde se estrenó de manera simultánea. El artista llamó a esto “Concierto a pie”.



*Ilustración 6. Ladislav Kupkovič - For Bass Clarinet (or Cello) solo. Tomado de la tesis doctoral de Marina Buj Corral publicada en la Universidad de Barcelona (2015)*

La obra *For Bass Clarinet (or Cello)* (1962) solo presenta siete sistemas semicirculares que pueden interpretarse en orden aleatorio (puede considerarse una obra abierta) o incluso leerse de forma inversa (de derecha a izquierda). Vemos que el compositor añade elementos indeterministas en uno de los siete semicírculos, como texturas y grosores a los pentagramas para indicar reguladores e intensidades, saliéndose de la forma convencional de presentar dinámicas y que sirvieron de insumo para la creación de la partitura. Cada pentagrama debe durar 45 segundos.

*Steve Adams - #36 - 2006 - Partitura*



*Ilustración 7. Steve Adams - #36. Tomado de la tesis doctoral de Marina Buj Corral publicada en la Universidad de Barcelona (2015)*

La improvisación es un punto central y articulador de nuestra fantasía, como también lo es para la obra #36 de Steve Adams, compositor y saxofonista estadounidense. Esta pieza presenta *cajas musicales* y retazos de hojas en donde presenta grafías. La partitura se puede pensar como

un collage de siete piezas entre fragmentos gráficos y recortes que lo que buscan es que el intérprete improvise con carácter indeterminado, aleatorio y caótico. Aquí vemos otro ejemplo de mezcla entre la escritura convencional y no convencional, el tratamiento de obra abierta, la deconstrucción de la noción de forma y la improvisación como eje estructural de la producción sonora.

*Marius Díaz - Adiós a las Armas - 2018 - Grabación de la Lviv Philharmonic Society de Ucrania.*

*Adiós a las Armas* es una obra del maestro colombiano Marius Díaz para orquesta de cuerdas, inspirada en la novela homónima del escritor estadounidense Ernest Hemingway en 1929. Esta composición está dedicada a las víctimas del conflicto armado en su país y es ganadora del segundo premio *Alfred Schnittke International Competition Composers* de 2018. Aquí el artista trabaja sobre la relación que él denomina “*música y política*”, permeando la pieza de elementos semánticos contestatarios y de protesta.

### *Arte, conflicto y memoria*

Es importante darle una mirada a las investigaciones que han relacionado productos estéticos e impactos en las poblaciones afectadas por los escenarios de violencia en Colombia. Los trabajos se enfocan en varias obras (algunas que surgen en la misma comunidad) y estudian cómo estas piezas son parte de la reparación simbólica y a su vez, es parte del engranaje de acciones que deberían suceder en paralelo según la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (Ley 1448 de 2011).

La memoria, la reparación, la no repetición, la dignificación, la resiliencia, el arte como herramienta de testimonio histórico, reconstrucción de tejido social, entre otros, son términos que cumplen un papel estructural en estas investigaciones y también en el presente proyecto. Fue importante para los autores encontrar vínculos entre la *Fantasia* y algunas experiencias previas que dieran cuenta de lo fundamental de las manifestaciones artísticas para las comunidades y el posacuerdo.

*Laura Rivera Revelo - Memoria, reparación simbólica y arte: la memoria como parte de la verdad. Revista de Derecho, 2020.*

Este texto aborda teóricamente la memoria en cuanto deber ético, como una responsabilidad legal en cabeza del Estado particularmente el lugar de la verdad en la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (Ley 1448 de 2011), aquí es importante destacar cómo la necesidad de la reconstrucción de memoria se constituye en una medida de reparación simbólica. También analiza iniciativas artísticas independientes que dan voz y altisonancia a esos testimonios ocultos de las víctimas más empobrecidas y anuladas en la historia oficial colombiana, todo dirigido a la restauración de derechos.

*Alejandro Sanabria Rodelo - Expresiones artísticas de las víctimas como mecanismo de reparación transformadora en Colombia. El caso de las tejedoras de Mampuján, 2018*

Tomando el caso de las Tejedoras de Mampuján como ejemplo, demuestra cómo las expresiones artísticas de las víctimas son una oportunidad para concretar reparaciones transformadoras que impacten directamente sobre la desigualdad social de las regiones afectadas por el conflicto. La reparación simbólica es también parte importante de esta investigación, pues hace énfasis en la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (Ley 1448 de 2011).

## **6. Marco estético**

*La vanguardia: el arte contestatario.*

La vanguardia es una bandera política y discursiva que ya no va en contra sólo de la normativa estética del siglo, sino que también representa la lucha social latinoamericana, responde de forma transgresora al sistema diplomático tradicionalista y conservador que predomina en los gobiernos del momento. Por ejemplo, la obra Colombia Coca-Cola del maestro

Antonio Caro es una representación que busca evidenciar la colonización cultural y global de las empresas estadounidenses en el país y que termina cuestionando los mismos símbolos patrios. En este contexto, cada corriente artística responde a nuevos paradigmas emergentes de las dualidades y conflictos colectivos. Todo momento histórico tiene una perspectiva de la guerra y así mismo genera la necesidad de contar o discutir desde distintos puntos de vista.



*Ilustración 8. Antonio Caro Lopera - Coca-Cola Colombia. Pintura del Maestro Caro de 1976. Tomada de El Tiempo.*

*La Fantasía, la serie, lo indeterminado y el azar: la ruptura de la forma.*

Las formas musicales son un canon-estructural que se han establecido a lo largo de la historia y el desarrollo de los géneros. Estas ordenaciones sonoras se empezaron a deconstruir y polemizar en el siglo XX. Aunque las fantasías son piezas que surgen antes del clasicismo, su definición enmarca muy bien la necesidad de los autores: *“La fantasía es una composición que no sigue fielmente ninguna de las formas tradicionales y es elaborada por el compositor con absoluta libertad.”* (Jasser 2001, 130). Se empezó a emplear este término en el renacimiento, y se definía como *“una pieza instrumental cuya forma era definida gracias a la imaginación y habilidades de su compositor”*<sup>1</sup>. Uno de los ejemplos tempranos más notorios es la *Fantasia Cromática y Fuga* (1720) de J. S. Bach en donde se combina el estilo libre de la fantasía con la rigurosidad temática de la fuga. Para Ramón Álvarez *“En su acepción normal, fantasía ha significado simplemente el hecho de*

---

<sup>1</sup> Field, Christopher D.S., "Fantasia." Grove Music Online. Oxford Music Online. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40048>>

*improvisar. Por extensión, puede aplicarse a una pieza que trata de dar la impresión de fluir espontáneamente de la imaginación y del deleite en la interpretación digital por parte de un intérprete.”* (Álvarez, R. 2012, 5).

Más adelante, hacia el siglo XIX, los compositores románticos hablaban de la fantasía como una forma que *“proporcionaba los medios para una expansión formal sin las restricciones de la forma sonata, por lo que también podría incluirse entre las formas derivadas de la sonata.”* (Sotelo M. 2015, 1). En el siglo XX, compositores contemporáneos utilizaron el término Fantasía para nombrar sus composiciones instrumentales ampliadas y variaciones libres. Algunos ejemplos notables son *“Fantasía sobre un tema de Corelli”* (1953) de Michael Tippett y la *“Fantasía para Violín y Piano”* op.47 de Schönberg. Podemos decir que el término *“Se ha utilizado frecuentemente para piezas que tratan de capturar el carácter improvisatorio, así como para composiciones didácticas para intérpretes deseosos de demostrar ese arte.”* (Álvarez, R. 2012, 5).

Arnold Schönberg (1874 – 1951) fue uno de los artistas más influyentes en la innovación estética musical de esta época. En 1915 desarrolló una sinfonía que no terminó, esta pieza sin embargo dio las bases para la construcción de un sistema compositivo que buscaba la autonomía sonora. El sonido por el sonido mismo y en función del sonido. El *“scherzo”* de esta obra se cimentó sobre un tema con las doce notas de la escala temperada. Schönberg estaba buscando liberar al cromatismo de las jerarquías, las estructuras y las asociaciones diatónicas de la tonalidad, en palabras del autor *“La composición con doce sonidos no tiene otra finalidad que la comprensión. Surge de una necesidad: la emancipación de la disonancia.”* (Schönberg A. 1959, 12).

El mismo artista siguió trabajando este sistema musical, hasta el punto de construir un estilo compositivo que llamó *“Método de composición con doce sonidos, con la sola relación de uno con otro”*. Esta sucesión de sonidos se denomina *serie*, consta de las 12 notas de la escala temperada y ninguna de estas debe repetirse si no han tocado la totalidad de estas antes. Dichas estructuras pueden recibir tratamiento contrapuntístico (como por ejemplo pasar por procesos de inversión y retrogresión), sin embargo no cuentan con las relaciones internas que tiene la tonalidad, ni guardan relación o identidad entre ellas.

Más adelante, esta técnica empezó a acoger las otras características sonoras que se pueden utilizar más allá de las alturas: los timbres, los matices, las duraciones, las articulaciones, por mencionar algunos. El *serialismo libre* da autonomía absoluta en el material sonoro que se

busca utilizar: *“propició la autonomía del sonido y la valoración del lenguaje como cuestión central en el desarrollo de las nuevas estéticas”*. (Díaz de la Fuente A. 2005, 62). Es posible que se repitan notas o que no toda la escala cromática esté presente, pues en este método compositivo no existen limitaciones más allá de las que el mismo artista establezca en su obra.

Paralelamente durante este periodo, se desarrolló la *música aleatoria* donde el azar es materia prima para el sonido. Aquí se busca la participación activa, inventiva y espontánea del intérprete. A través del uso del signo ambiguo, grafías que hacen alusión a gestos performáticos que no son explícitos y de alto contenido semántico en un espacio temporal estipulado por el compositor, se brindan medios o módulos específicos al artista para que éste determine una opción entre las múltiples posibilidades que existen. Esto estimula el nacimiento de nuevas sonoridades derivadas de la improvisación y el antiformalismo de un nuevo método creativo.

Esta apertura sonora es responsorial a una sociedad en crisis cuyos principios estéticos se están reconstruyendo permanentemente, *“(…) una multipolaridad de la obra frente a la unipolaridad y la cerrazón de la obra tradicionalmente concebida (...) en este caso la música resuelve la crisis con una nueva crisis, dejando al auditor frente a un mundo sonoro que ha perdido las referencias prefijadas.”* (Eco U. 1970, 223). En la música aleatoria se explotan las posibilidades informales y el carácter poético del sonido mismo en función del azar que se le permea a la composición y que fomenta la intensificación consciente de la experiencia auditiva.

En la misma sintonía de azar, la composición aleatoria deconstruye la grafía en la partitura. La *música flexible* es la que se reproduce sin divisiones de compás y sin la existencia de métricas. La obra es una unidad sonora-temporal-lineal sin segmentaciones ni órdenes relacionados a la subdivisión, ni a la jerarquía de acentos prosódicos o matices agógicos. Esto le proporciona libertad y elasticidad temporal al intérprete, desatándose de los límites estructurados de la música acompañada y ordenamientos rítmicos que dictaminan la fuerza de los sonidos.

*Living Room Music* (1940) fue la obra con la que el artista John Cage (1912 – 1992) dio inicio al movimiento de la música indeterminista. Esta corriente también surge con el propósito de escuchar el sonido no-intencional, agregar a la paleta sonora todos aquellos timbres que nos brindan los elementos que no son instrumentos convencionales. Esta práctica evita la conducta previsible y el canon impuesto por los métodos compositivos tradicionalistas, muy de la mano de lo aleatorio. *“En parte intelectualmente y en parte sentimentalmente, cuando la guerra comenzó*

*decidí emplear solamente sonidos suaves. Me parecía que no había verdad ni bondad en ninguna grandeza de la sociedad. Pero los sonidos suaves eran como la soledad, el amor o la amistad. Valores, pensaba yo, permanentes, independientes al menos de Life, Time y Coca-Cola".* (Cage J. 1973, 117).

Este mismo compositor también desarrollaría una técnica extendida en el piano a partir de algunos antecesores (como Erik Satie, Henry Cowell y Héctor Villa-Lobos, entre otros) que habían trabajado en las tímbricas desde la intervención del arpa, colocando algunos elementos allí. Cage, a petición de la bailarina Syyvilla Fort, compone en 1940 *Bacchanale*. Esta fue originalmente escrita para un ensamble de percusión, pero debido a las limitaciones del espacio en que se iba a presentar (donde no cabían los músicos), el artista tuvo que tomar ciertas decisiones estéticas.

Lo único con lo que contaba el escenario era un piano de cola, Cage puso la mano en las cuerdas del arpa y con la otra tocó unas notas, produciendo un sonido percusivo. Esto fue perfecto para satisfacer las necesidades del tema africano desde donde surge la obra. Allí empieza a experimentar y a madurar esta técnica, tanto así que su catálogo de piano preparado suma 28 composiciones. El mismo artista lo relata de la siguiente manera:

*Antes de dejar la Cornish School desarrollé el piano preparado. Necesitaba instrumentos para componer la música que iba a acompañar una coreografía de carácter africano de Sevilla Fort. El problema era que el teatro donde se representaba no tenía ni bastidores ni foso. Solo había un piano de cola situado en el frente izquierdo del público. En esa época escribir música con series dodecafónicas o música para percusión [...] al final pensé en modificar el sonido del piano. Empecé a poner distintos objetos entre las cuerdas. El piano se transformó en una orquesta de percusión con el volumen, digamos, de un clave. (Cage J. 1990)<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> "Before I left Cornish School I made the prepared piano. I needed percussion instruments for music for dance that had an African character by Syyvilla Fort. But the theatre in which she was to dance had no wings and there was no pit. There was only a grand piano built in the front and left of the audience. At the time, I either wrote twelve-tone music for piano, or I wrote percussion music [...] I finally realized I had to change the piano. I did so by placing objects between the strings. The piano was transformed into a percussion orchestra having the loudness, say, of a harpsichord." Traducción de los autores.



*Ilustración 9. John Cage haciendo experimentos tímbricos en su piano (1958). Tomado de <https://obarrete.com>*

## **7. Marco Contextual**

Como se menciona en el capítulo anterior, la vanguardia musical no sólo representa la ruptura de lo sonoro y lo instaurado estéticamente, es también un acto responsorial al canon gubernamental establecido. En Latinoamérica, el siglo XX estuvo lleno de tensión y agitación social, esto desató una guerra civil en Colombia que lleva más de 70 años en vigencia. Es por esto que la creación artística sigue siendo una forma de protesta contra la política tradicional, y de la misma manera que en el pasado, hoy también es necesario utilizarla como herramienta para deconstruir y polemizar estas normas establecidas.

### *Breve conceptualización del conflicto*

Aunque en este trabajo nos referimos a una historia más reciente del conflicto es imprescindible exponer un breve panorama cronológico que permita ubicar orígenes, actores, hechos y actores de la violencia y su incidencia en la sociedad colombiana. Se habla de conflicto interno desde el siglo XIX, fundamentados en los enfrentamientos (como la Guerra de los Mil Días)

entre los dos partidos políticos hegemónicos de Colombia: liberales y conservadores, *“Asimismo, los problemas desatendidos sobre la tenencia de la tierra, la precaria legitimidad económica del Estado, el alimento confrontado de subculturas políticas enfrentadas o la subordinación de los intelectuales y militares a un poder establecido van a converger [en] un escenario de colapso generalizado que se iniciará, en 1946, con la victoria presidencial del conservador Luis Mariano Ospina Pérez, y sin atisbo alguno de control tras la muerte de Jorge Eliécer Gaitán en abril de 1948”* (Ríos 2017, 11).

A partir de la elección de Luis Mariano Ospina Pérez como presidente (1946 – 1950), las tensiones políticas aumentan, así como la represión estatal contra los sectores liberales, esto tiene su punto álgido en 1948 tras el asesinato del líder opositor Jorge Eliécer Gaitán. De aquí en adelante el episodio histórico conocido como La Violencia se recrudece: *“debe entenderse más como un revolución social que, por la falta de organización y liderazgo efectivo, termina por desarrollarse en forma de una desorientada guerra civil”* (Ríos 2017, 12). Un número importante de campesinos liberales se levantan en armas (tanto en la figura de guerrillas como de autodefensas), otros focos comunistas se concentran en la noción maoísta de *guerra popular prolongada* y surge un fenómeno de sofisticación en la violencia estatal y civil que se desarrollará hasta 1953.

El general Gustavo Rojas Pinilla llega a la presidencia el 13 de Junio de 1953 con el propósito de des-escalonar la oleada de violencia que se presentaba en el territorio nacional, gestó procesos de desmovilización en campesinos liberales, ofreciendo reducciones de penas, indultos a insurrectos y atacando directamente focos comunistas. Algunos de estos grupos se radicalizaron y su organización derivó en los primeros núcleos de las FARC, donde ya tomaban protagonismo figuras como Jacobo Arenas y Manuel Marulanda. Para 1957 ya se registraban 800.000 desplazados y 180.000 muertos en su mayoría civiles, y aunque la violencia se había disipado en algunos de los departamentos más importantes, se focalizó hacia Sumapaz, Caldas, Cauca, Huila, Tolima, Valle del Cauca y la región del Carare (Ríos 2017, 15).

En 1957 emerge el Frente Nacional, una solución bipartidista a la violencia que resolvía repartir de manera equitativa los cargos políticos estatales entre los conservadores y los liberales a excepción de la presidencia que se alternó cada cuatro años hasta 1974. Alberto Lleras Camargo (1958 - 1962) fue el primer presidente liberal del frente. Heredó altos niveles de violencia del general Gustavo Rojas Pinilla, y constituyó la Comisión Nacional Investigadora de las Causas

Actuales de la Violencia, entidad que se encargó de recoger los testimonios de los campesinos envueltos en el conflicto. Esta comisión logró gestar ceses de hostilidades y acuerdos de paz importantes en la desmovilización de autodefensas y focos guerrilleros, también intentó promover una reforma agraria que se vio interrumpida por intereses político-económicos de latifundistas y terratenientes. Para 1966 periodo conocido como *Segunda Violencia* ya se registraban más de 18.000 víctimas en el país (Ríos 2017, 16).

El segundo presidente del Frente Nacional, el conservador Guillermo León Valencia (1962 – 1966), se concentró en la respuesta armada a los conocidos como bandoleros y a los focos guerrilleros comunistas que se fortalecieron en esta época. Los campesinos revolucionarios estaban ubicados en territorios que se denominaron Repúblicas Independientes, entre las cuales figuraban el Pato, el Ariari, Riochiquito y el Valle de Marquetalia. Estas repúblicas fueron declaradas objetivo militar, y con el despliegue de 8.000 efectivos empezó la confrontación entre estas autodefensas campesinas y el estado para *“asfixiar económica y militarmente a estos pequeños enclaves contestatarios.”* (Ríos 2017, 17). El ataque al denominado Bloque Sur en el Valle de Marquetalia dio nacimiento a las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia FARC-EP.

Durante la presidencia de Carlos Lleras Restrepo (1966 – 1970) y Misael Pastrana Borrero (1970 - 1974) se fortaleció la infraestructura vial y la educación pública, aunque también se endureció el accionar bélico contra estas organizaciones comunistas, no obstante *“la inequidad, los ingentes niveles de pobreza, el alcance limitado [,] la frustración de la reforma agraria y la concentración de tierras en muy pocas manos van a servir para seguir alimentando la supervivencia de grupos guerrilleros convencidos de la posibilidad de transformar la estructura del débil estado colombiano”* (Ríos 2017, 19). En el año 1970 el 16% de los ingresos estaban repartidos entre la mitad más pobre de la población urbana, mientras que el 40% del PIB lo recibía el 10% más rico. Durante esta época, la guerra fría aumentó la tensión política en el panorama mundial y estas nuevas ideas comunistas Marxistas y Leninistas dieron nacimiento a otras guerrillas como el Ejército de Liberación Nacional (ELN) fundado por Camilo Torres, el Ejército Popular de Liberación (EPL), entre otros.

El mandato del conservador Pastrana Borrero generó una crisis de legitimidad a comienzo de la década de 1970, que justificó el alzamiento en armas de un sector de la ANAPO (Alianza Nacional Popular). Este grupo radical fue expulsado de la alianza, y junto a un grupo de guerrilleros liderados por Jaime Bateman Cayón fundaron el Movimiento 19 de Abril (M-19) que

protagonizaría varios episodios de violencia urbana importantes como la Toma del Palacio de Justicia, esto articulado al fortalecimiento de los movimientos estudiantiles y sindicales que organizaban movilizaciones y protestas en el país (CNMH 2013, 130). Esta década fue permeada por iniciativas de autodefensas campesinas, que apoyadas por el ejército nacional, defendían pequeñas parcelas de tierra, recrudeciendo aún más el fenómeno de violencia nacional (Ríos 2017, 25). La caída del Frente Nacional desencadenó una crisis económica profunda que incrementó el malestar social y el 14 de Septiembre de 1977 se desarrolló una jornada de Paro Nacional multitudinaria donde la represión estatal produjo varias muertes y desaparecidos.

El crecimiento del narcotráfico en la misma década y su auge para la década de 1980 agregó otro actor armado y una nueva fuente de financiación para la guerra. En 1981 una lluvia de panfletos en la ciudad de Cali anunciaba la creación de Muerte a Secuestradores (MAS) que lideraban los hermanos Ochoa, capos del cartel de Medellín. Luego de la liberación de Martha Nieves Ochoa<sup>3</sup> se disolvió este grupo, no obstante otros grupos paramilitares continuaron utilizando este nombre (CNMH 2013, 131). Durante el gobierno de Belisario Betancur (1982 – 1986) empezaron los primeros intentos de diálogos de paz que gestaron la Unión Patriótica (UP), movimiento político afín a las FARC-EP que buscaban tener voz en el congreso nacional.

Estas voces y diálogos de paz empezaron a generar desconfianza en las élites y los sectores productivos más adinerados, ya se distanciaron de las políticas del presidente Betancur. A su vez, las fuerzas militares y la policía, en esa misma tónica y con el sentimiento de pérdida de autonomía para establecer el orden público, recrudecen la violencia y promueven la creación de grupos paramilitares amparados en la Ley 48 de 1968. Estos mismos sectores económicos patrocinaron y se aliaron con los paramilitares, privatizando así la lucha contrainsurgente y resignificando el conflicto armado. Estos grupos protagonizaron el genocidio contra líderes políticos de la UP y el M-19, que apagó la voluntad de paz y lucha política de los sectores de izquierda en el país y concluyó en el fracaso del proceso en 1985 (CNMH 2013, 137).

---

<sup>3</sup> Hermana de los hermanos Ochoa



*Ilustración 10. Valla instalada en la entrada del municipio de Puerto Boyacá. Tomado de Revista Semana 2002*

En 1986 sube a la presidencia Virgilio Barco, que recibe un proceso de paz frustrado y mucha tensión en el panorama nacional. A partir de estrategias de descentralización e infraestructura vial hacia las periferias logra reconectar las comunicaciones entre el estado y los campesinos y el fortalecimiento de la autonomía territorial. No obstante, el distanciamiento entre el mandato de Barco y las fuerzas armadas seguía aumentando gracias al adoctrinamiento anticomunista que era cada vez más fuerte entre los militares y policías (apoyado por el gobierno de Ronald Reagan en Estados Unidos). Por otra parte, los grupos guerrilleros aumentaban el número de sus frentes y militantes, y los paramilitares hacían lo mismo en sectores como el Magdalena medio, amparados por la aprobación del manual EJC-3-10 (reglamento de combate contraguerrillas). La llegada de capos como Pablo Escobar y Gonzalo Rodríguez Gacha a la zona para construir laboratorios y rutas de narcotráfico, consolidó patrocinio y alianzas entre los narcotraficantes y las Juntas de Autodefensas.

La década concluye, por un lado con el éxito de los procesos de paz con el M-19 y el Movimiento Indígena Armado Quintín Lame; por otro lado con la instauración del estilo de vida narco, donde prevalece el dinero fácil y el gatillo. Esto evoluciona en una trasgresión de la ética y la moral de la sociedad colombiana, pues el fenómeno permea desde las clases más populares (donde reclutan mano de obra para cultivos y procesos de fabricación, sicarios y paramilitares) hasta la clase política y la élite empresarial. Mientas tanto el gobierno de George H. Bush fortalece la política antidroga, lo que obligó al estado a declarar la guerra a los carteles. Debido a estas estrategias, los narcotraficantes ejecutaron acciones terroristas hacia instituciones

gubernamentales como lo fue el ataque al edificio del DAS, del Espectador, el avión de Avianca y el asesinato del líder presidencial Luis Carlos Galán en 1989.

La caída del Muro de Berlín en 1989 (lo que significó el final de la Guerra Fría) y la Asamblea Nacional Constituyente (que le dio pluralidad y reconocimiento a la población colombiana dentro de la constitución política buscando suplir una necesidad histórica), abrieron paso a una década en donde la violencia se recrudeció debido al distanciamiento de guerrillas como las FARC y el ELN con los procesos políticos estatales. Durante 1993 y 1995 (tras la muerte de Pablo Escobar) los carteles y el narcotráfico se redistribuyeron y se expandieron hacia las periferias por su crecimiento económico, debido al auge minero y agroindustrial: la mira estaba en otras zonas del país. Los paramilitares también sufrieron varias re-estructuraciones: algunos frentes se acercaron más a organizaciones narcotraficantes, y otros se acercaron más al estado y su lucha anti-drogas, no obstante en ambos frentes creció su influencia y poder armado.

En 1998, para el cierre de la década, bajo el mandato de Andrés Pastrana (1998 – 2002), se retomó la iniciativa de paz con las FARC. Durante más de tres años se adelantaron las negociaciones, dentro de las cuales se pactó la desmilitarización del Cagüán, que aprovechó la guerrilla para expandir los terrenos de cultivos de coca y su poder en la región. La mesa se cerró en el año 2002 sin ningún éxito, y el resentimiento y desconfianza del pueblo llevaron a la elección de Álvaro Uribe Vélez como nuevo presidente de la república ese mismo año (Ferry S. 33, 2012). El periodo del presidente Uribe se caracterizó por un discurso guerrerista que buscaba a toda costa acabar con la insurgencia y los movimientos armados en el país.

El gobierno de los Estados Unidos inyectó una gran cantidad de presupuesto para la lucha contrainsurgente durante el período de Álvaro Uribe, esto sumado a un impuesto creado para apoyar las fuerzas militares. El mandatario logró recuperar confianza y cercanía con la fuerza estatal. Desplegó sus efectivos a lo largo de las carreteras del país, interrumpiendo así la práctica de secuestro masivo de las FARC, lo que legitimó su discurso ante el pueblo colombiano. A esto se sumó la acción paramilitar, que aún bajo la protección del ejército, recrudecieron la violencia y las acciones contra las guerrillas y su presencia en los territorios periféricos. Este actuar de los grupos paramilitares desencadenaron en el desplazamiento de más de un millón de personas (Ferry S. 33, 2012).



*Ilustración 11. Amenaza de Muerte enviada por las Águilas Negras en marzo de 2008. Tomado del informe general Basta Ya! Colombia. Del Centro Nacional de Memoria Historia*

La gran inyección de presupuesto, las recompensas ofrecidas por información que permitiera la captura o baja de comandantes o el hallazgo de campamentos, el fuerte accionar paramilitar y el replegamiento de la guerrilla acrecentaron la ola de violencia en el territorio nacional. Incluso al punto de lograr tensión con el gobierno de Hugo Chávez en Venezuela, quien legitimaba el movimiento guerrillero y les ofreció ayudas y amparo en su territorio. La muerte de Manuel Marulanda, el bombardeo al campamento de Raúl Reyes y la operación Jaque fueron los golpes más importantes que el gobierno de Uribe le dio a las FARC (que era la guerrilla más fuerte en el momento). No obstante, durante los años 2002 al 2010 el paramilitarismo cobró mucha fuerza y poderío bajo la protección del estado colombiano. La fundación de las Autodefensas Unidas de Colombia en el Urabá Antioqueño dio origen a otro capítulo oscuro del país, en donde aumentaron las cifras de desapariciones forzadas, genocidios, asesinatos sistematizados,

desplazamiento y las distintas formas de violencia que se desarrollaron y evolucionaron dentro de las filas paramilitares.

Así, llegamos al momento de nuestra historia sin un horizonte esperanzador. Nos damos cuenta que el conflicto armado en Colombia surgió a partir de problemas relacionados con la adquisición, despojo y monopolización de tierras, la ausencia de legitimidad de la propiedad y los terratenientes y grandes propietarios que buscaron acaparar más territorios. No obstante la influencia política, paramilitar y narcotraficante ha transformado este conflicto para lograr escalarlo a discusiones más profundas que las iniciales. Durante más de 70 años las diferentes organizaciones ilegales han estado en constante enfrentamiento con la fuerza pública y entre sí. Según el informe general del Centro Nacional de Memoria Histórica (2013), la Unidad de Atención y Reparación Integral a las Víctimas, 166.069 civiles fueron víctimas fatales de 1985 al 2013, lo que excluye a 11.238 víctimas documentadas en la base de datos entre 1958 y 1984, pues sólo a partir del 01 de enero de 1985 el marco legal reconoce a las víctimas. En Colombia entre los años 1958 y 2012 el conflicto armado ha causado la muerte de 218.094 personas, el 81% corresponde a víctimas civiles.

### *Esquirlas de la Memoria: la forma de la sinfonía guerrerista*

El prontuario de accionares y actos bélicos y terroristas a lo largo de setenta años de guerra es inmenso. Recomendamos revisar los textos que hemos tomado como referencia durante la construcción del apartado del marco histórico<sup>4</sup> y que podrán dar un panorama más detallado de la memoria y la historia del conflicto. En este apartado vamos a tomar sólo algunas que nos parecen relevantes para la comprensión del testimonio particular de esta investigación.

---

<sup>3</sup> Informe *Basta Ya! Colombia. Memorias de guerra y dignidad* del Centro Nacional de Memoria Histórica. *Violentología. Un Manual de Conflicto Interno Colombiano* de Stephen Ferry.

### Desplazamiento: el desarraigo y la deriva

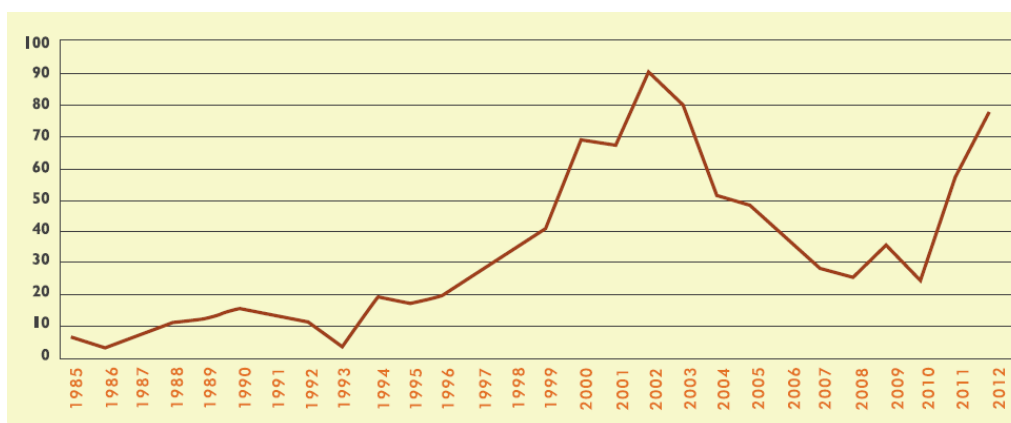


Ilustración 12. Mapa del desplazamiento forzado en el conflicto armado (1996 – 2012) Tomado del informe general *Basta Ya!* del Centro Nacional de Memoria Histórica

No existe un dato exacto respecto al desplazamiento en Colombia, pues sólo hasta 1997 el gobierno dio inicio al registro oficial de datos mediante la Ley 187. Este es un fenómeno masivo y sistemático en Colombia que no sólo responde a enfrentamientos entre los grupos armados, sino a intereses económicos y políticos respecto a la tierra. Tanto de parte de narcotraficantes que buscan aumentar la expansión de sus cultivos, como de empresarios y grupos económicos particulares que buscan aprovechar la tierra. “Según CODHES, en los diez años comprendidos entre 1985 y 1995 fueron desplazadas de manera violenta 819.510 personas. De acuerdo con el RUV, en solo seis años, entre 1996 y 2002, la cifra llegó a 2.014.893 víctimas. De acuerdo con el RUV, entre el 2000 y el 2003, el número anual de personas en situación de desplazamiento forzado superó las 300.000 personas.” (CNMH 2013, 71)

*Violencia Sexual: El cuerpo violentado por la guerra.*

La estigmatización, la revictimización y la normalización de la violencia sexual perpetrada hacia mujeres y comunidad LGTBIQ+ ha hecho muy difícil la tarea de documentar los casos a lo largo del conflicto. Muchas víctimas no denuncian porque la sociedad ha creado un tabú social alrededor de cada testimonio en medio de la cultura patriarcal de la sociedad colombiana. Incluso han llegado a decir que son poco creíbles porque la víctima es fea y vieja<sup>5</sup>. A pesar de esto, se han logrado documentar 1.745 víctimas de violencia sexual que le quita credibilidad a la versión oficial donde se habla solo de 96 (ratificamos cero tolerancia ante cualquier caso de violencia sexual, aunque sea sólo uno).

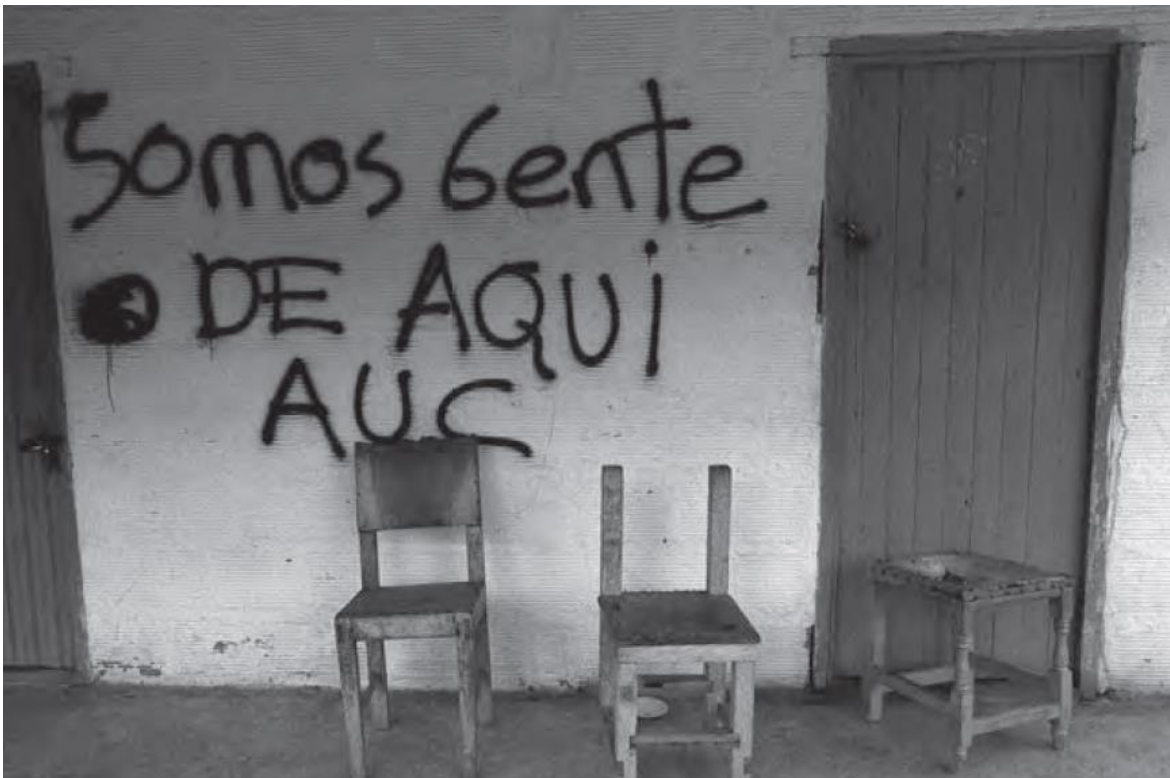


*Ilustración 13. Número de víctimas de violencia sexual entre 1985 y 2012. Tomado del Informe general Basta Ya! Colombia. Del Centro Nacional de Memoria Histórica*

*Amenazas: Del dicho al hecho sin mucho trecho.*

Aunque se ha buscado minimizar la gravedad de las amenazas porque muchas veces no desencadenan muertes, no se puede subestimar el poder terrorista que tiene este accionar. Muchos son los medios que han encontrado los grupos armados para manifestar poderío, amenazas de muerte o *ultimátum* de desplazamiento. Listas, panfletos y *grafitis* se han utilizado como medios para amedrentar a la sociedad y generar un ambiente de miedo en los municipios más golpeados por la violencia. También desencadenan extorciones hacia los campesinos y trabajadores de las zonas bajo la influencia subversiva.

<sup>5</sup> Entrevista a fiscal hombre, Fiscalía de Justicia y Paz, Santa Marta, 2009



*Ilustración 14. Grafiti de las AUC. Fotografía por Jesús Abad Colorado en 2002 tomada del informe general Basta Ya! Colombia. Del Centro Nacional de Memoria Histórica*

#### *Sevicia y tortura: el gusto enneguecido por la guerra*

El Grupo de Memoria Histórica (GHM) reconoce la sevicia como el uso excesivo de violencia para asesinar a una persona. Es decir, utilizar más lesiones de las necesarias para acabar con la vida de alguien. Dentro de estas prácticas se encuentran el degollamiento, decapitación, quemaduras con ácidos o sopletes, descuartizamiento, entre otros. Según el CNMH “*Del total de 588 eventos con episodios de sevicia y crueldad extrema, 371 (63%) fueron atribuidos a los grupos paramilitares; 126 (21,4%), a grupos armados no identificados; 57 (9,7%), a miembros de la Fuerza Pública; 30 (5,1%), a las guerrillas; y 4 (0,7%), a grupos paramilitares y Fuerza Pública en acciones conjuntas.*” (CNMH 2013, 55). Esto dando principal protagonismo a los grupos paramilitares en estas prácticas de tortura y violencia excesiva.

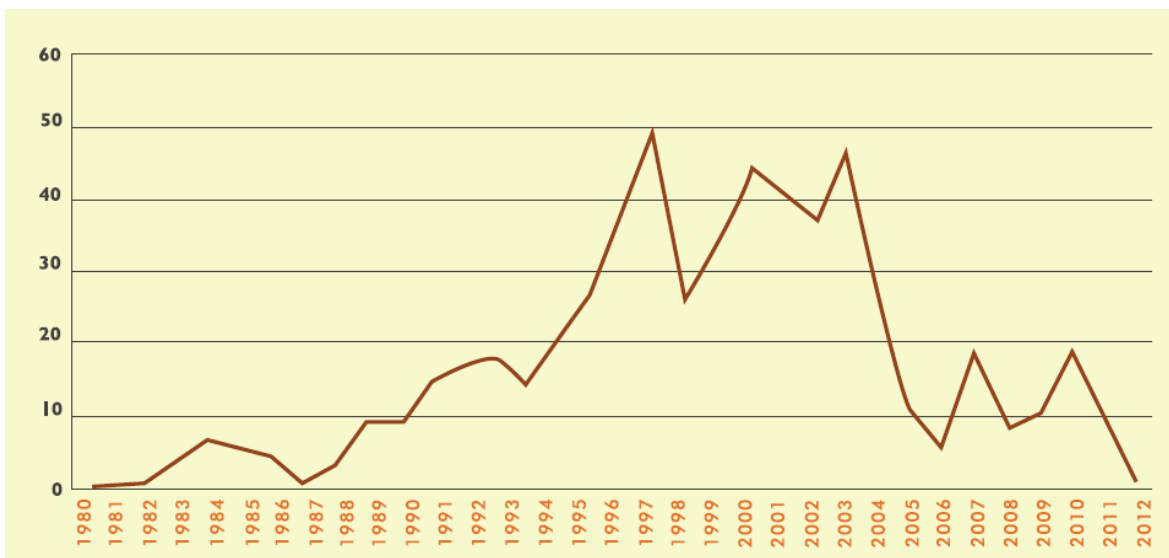


Ilustración 15. . Casos de masacres y tortura entre 1980 y 2012 en Colombia. Tomado del informe general Basta Ya! Colombia. Del Centro Nacional de Memoria Histórica.

*De la deconstrucción, el testimonio, la memoria y el reconflicto.*

*La Deconstrucción: Mirada y crítica anti-hegemónica.*

Aunque la crítica deconstructivista ha tenido un crecimiento importante en el presente siglo y está siendo cada vez más discutida, no hay una sola manera de definir este concepto. De hecho, buscar reducir el concepto “deconstrucción” a un solo e inequívoco significado va en contra de los principios propios de esta corriente. Aunque el término tiene sus primeras apariciones en textos de Heidegger (como Razón y Ser), fue el francés de origen argelino Jacques Derrida quien le dio origen a la noción. En palabras del propio autor, en una carta dirigida a un filósofo y amigo cercano japonés, Derrida expone que *“Para ser muy esquemático, diré que la dificultad de definir, y por consiguiente también de traducir la palabra deconstrucción procede de que todos los predicados, todos los conceptos definitorios, todas las significaciones relativas al léxico e incluso todas las articulaciones sintácticas, que por un momento, parecen presentarse a esa definición y a esa traducción son asimismo deconstruidos o deconstruibles, directamente o no, etc.* (Derrida, 1987)” (Giménez A. 2004, 179).

Esta no es una investigación que busque darle respuesta a la discusión para definir el concepto, no obstante, debido a la importancia de este término en la investigación, es menester dar algunas nociones y definiciones que le han dado distintos filósofos y lingüistas. Por ejemplo, desde la perspectiva de Miguel Ángel Huaman, la crítica deconstructiva *“se caracteriza por poner en debate el significado, la representación y el conocimiento como un sistema cerrado, autónomo y absoluto.”* (Huaman M. 2003, 95). Para Jonathan Culler, profesor lingüista y crítico literario estadounidense *“deconstruir un discurso equivale a mostrar cómo anula la filosofía que expresa, o las oposiciones jerárquicas sobre las que se basa, y esto identificando en el texto las operaciones retóricas que dan lugar a la supuesta base de argumentación, el concepto clave o premisa.”* (Culler J. 1984, 21)

Estos primeros dos conceptos nos arrojan un supuesto particular: deconstruir se trata de poner en discusión las imposiciones ideológicas e imaginarios instituidos en nosotros: el *logo centrismo*. Es entonces, una crítica contestataria a *“las superestructuras dominantes en la dinámica de creación social: la cultura como institución, que de una manera irreversible y voraz se apropia de todo lo que la excede, llegando a afirmar, consecuentemente, que no existe nada más opuesto a la cultura que la deconstrucción (Derrida, 1997).”* (Aragón A. Ranulfo O. 2013, 84). No obstante, la deconstrucción no se queda en la crítica *“sino que debe desplazar las estructuras institucionales y los modelos sociales.”* (Huamán M. 2003, 92); a partir de la búsqueda e interpretación de aquello que lo literal no nos deja ver (o leer), la deconstrucción derroca estos constructos canónicos.

Huaman nos propone un ejemplo más práctico para entender este concepto: *“Si con una linterna iluminamos algo en medio de la oscuridad, el haz al mismo tiempo que descubre lo que alumbra oculta lo que permanece oscuro.”* (Huaman M. 2003, 93) siendo el investigador la luz que pretende esclarecer o encasillar el objeto (que en este caso es lo que estamos iluminando) y la deconstrucción sería aquello que se oculta ante la luz. Por lo tanto cada lectura que realizamos hacia un concepto es una interpretación que no está siempre cerca de la realidad y que por el contrario *“deja fuera ciertos aspectos o elementos, (...) y no solo produce presencias de lo que incluye sino ausencias de lo que excluye: huellas, suplementos, diseminaciones.”* (Huaman M. 2003, 93).

La deconstrucción percibe los significantes que están ocultos a simple vista, y polemiza y transgrede los principios que se dan por verdaderos *a priori*. Con base en esa búsqueda surge

*“algún noema<sup>6</sup> oculto, invisibilizado hasta ese momento, que emerge precisamente en el proceso como producto del mismo.”* (Aragón A. Ranulfo O. 2013, 82). En este orden de ideas es importante que la crítica deconstructivista se centre en *“las paradojas, ambigüedades, ironías, silencios, antinomias, alegorías, coincidencias, etc.”* (Huaman M. 2003, 112).

Derrida afirma que esta crítica no debe limitarse a noemas, textos o conceptos sino que *“Debe necesariamente contener una vertiente práctica que recaiga sobre los aparatos institucionales y sobre procesos históricos.”* (Aragón A. Ranulfo O. 2013, 191) y es por esto que esta noción toma importancia en la investigación. Nuestra postura anti-hegemónica, contracultural y anti-formalista necesita de una lectura y una crítica deconstructivista a los discursos y perspectivas tanto artísticas como políticas. La deconstrucción no es ajena a ninguna disciplina (lo que representa otra dificultad a la hora de darle un significado) y en este caso le encontramos sentido como *“La actividad comprensiva o praxis interpretativa [que] busca crear el caos mental necesario para la creatividad, en el cual nuestra mente cambie y auto organice su percepción de la realidad de otra manera”* (Huaman M. 2003, 114). A partir de este caos, los procesos de creación encuentran un detonante artístico *“en un proceso liberador, que es tal en la medida en que visibiliza, descubre y genera creativamente huellas de significación viva”* (Aragón A. Ranulfo O. 2013, 85).

*Testimonio: La obra abierta en la narración.*

La historia de Mary Mar es una parte fundamental de la obra: es la materia prima y un elemento estructural del enlace dramático. Por ende, existe la necesidad de conceptualizar y ubicar el concepto de testimonio dentro de la investigación. John Beverley lo marca como una narración que se cuenta desde la perspectiva del protagonista, que surge a partir de una necesidad latente de expresar una experiencia traumática y que *“suele ser una "vida" o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.”* (Beverley J. 1987, 9). René Jara, en el prólogo de su trabajo Testimonio y Literatura (1986) nos reafirma que *“es, casi siempre, una imagen narrativizada que surge, ora de una atmósfera de*

---

<sup>6</sup> La palabra noema deriva de la palabra griega νόημα que significa "pensamiento" o "lo que se piensa".

*represión, ansiedad y angustia, ora en momentos de exaltación heroica, en los avatares de la organización guerrillera, en el peligro de la lucha armada”* (Jara R. 1986, 2).

El o la protagonista es la víctima del relato, el mismo trabajo lo menciona *“sus personajes son aquellos que han sufrido el dolor, el terror, la brutalidad de la tecnología del cuerpo; seres humanos que han sido víctimas de la barbarie, la injusticia, la violación del derecho a la vida, a la libertad y a la integridad física.”* (Jara R. 1986, 2). Esta relación directa con el conflicto justifica en mayor medida la importancia del testimonio en los procesos de conflicto. Cada testimonio es una voz protagonista de la guerra que debe ser escuchada, es un acto de protesta.

Margaret Randall nos ayuda a ubicar el concepto dentro de esta perspectiva del testimonio como forma de protesta y abre el panorama a la lucha por la verdad. En su trabajo *¿Qué es y cómo se hace un testimonio?* (1992) nos dice que es *“la posibilidad de reconstruir la verdad.”* (Randall M. 1992, 29). Por último, Berveley relaciona el testimonio con el concepto de obra abierta de Umberto Eco *“El testimonio por lo tanto es en su esencia una “obra abierta” que afirma el poder de la literatura como una forma de acción social, pero también su radical insuficiencia.”* (Berveley J. 1987, 15).

La materialización del testimonio en una composición cumple el objetivo de mantenerlo vivo, dejar huellas en el camino de la guerra: No olvidar. Estudiar en perspectiva el cómo y el porqué de la violencia, pero también reflexionar la forma en que se afronta y cómo la sociedad la entiende. Visibilizar los testimonios de las poblaciones debe tener peso en el contexto nacional. En el informe general del Centro de Memoria Histórica se afirma que *“visibilizar las narrativas de las víctimas, [ayuda a] hacer públicas las historias que narran quienes vivieron las violaciones a los Derechos Humanos, [...] para intentar que los productos comunicativos lleguen a quienes desconocen las graves violaciones de Derechos Humanos con ocasión del conflicto armado”* (CNMH 2013, 393).

#### *Reconflicto: El re(nacer) del conflicto.*

El reconflicto es un término del cual se habla mucho en esta investigación. Con esto queremos hacer referencia al latente (re)nacer del conflicto en la actualidad colombiana. Por ende nos vemos en la necesidad de definir por qué es un renacer y justificar nuestro uso de este concepto. La palabra viene del latín *renasci* y significa “volver a nacer”. Sus componentes léxicos son: el prefijo *re* (reiteración) y *nascere* (nacer). El punto de des-escalonamiento del conflicto en

este contexto es el acuerdo de paz firmado por las FARC y el gobierno de Juan Manuel Santos (2010 - 2018), en un apartado anterior mencionamos y detallamos algunas políticas y realidades del posacuerdo y en este mismo capítulo hemos dado una breve contextualización del conflicto, de varios intentos de procesos de paz y de renaceres del conflicto posteriores.

El panorama esperanzador del posacuerdo se ha visto apagado por las políticas del actual gobierno (Iván Duque) y las estrategias que ha utilizado para truncar los diferentes mecanismos creados con el acuerdo de paz. El *Kroc Institute for International Peace Studies* es un centro de investigación en estudios de paz de la Universidad de Notre Dame, donde se realizó un estudio respecto a la implementación y cumplimiento de los acuerdos realizados en la Habana. Según este estudio de los 578 compromisos totales, el 64% está en avances mínimos o ningún avance en su implementación.

Según el informe Posacuerdo traumático: coletazos en la transición desde el acuerdo de paz al posconflicto del Instituto de Estudios para el Desarrollo de la Paz (Indepaz) se han presentado el total de 1091 asesinatos sistemáticos de líderes y lideresas sociales desde el 24 de noviembre de 2016 al 15 de diciembre de 2020, 695 de ellos durante el gobierno de Iván Duque (Indepaz 2020, 6). También se han registrado 246 asesinatos de excombatientes de las FARC-EP en proceso de reincorporación a la vida civil en el actual mandato (Indepaz 2020, 26). Estos asesinatos son efectuados por distintos grupos criminales, disidencias, estructuras narcotraficantes y empresarios *“que lavan el enriquecimiento ilícito y [que tienen] cómplices/socios instalados en instituciones del Estado.”* (Indepaz 2020, 16). Este accionar busca callar las voces de las comunidades que se ven directamente afectadas por sus intereses.

Este renacer se ha presentado principalmente en las zonas históricas de disputa y enfrentamiento en Colombia: las periferias. En el año 2020 cuarenta municipios del Bajo Cauca Antioqueño, norte y suroccidente del Cauca, Pacífico Nariñense, Putumayo y Catatumbo habían alcanzado niveles de violencia similares a los presentados en el año 2005 (Indepaz 2020, 24). Aunque estas cifras están aún lejos de aquellas presentadas en los momentos más violentos del conflicto, dan cuenta del aumento en los niveles y hechos de violencia en la actualidad y *“Al Estado y al gobierno le cabe responsabilidad en estas violencias persistentes por omisión, acción con daño y complicidades a diversos niveles.”* (Indepaz 2020, 16). Omisión por la no implementaciones de proyectos sociales, agrarios, las nulas garantías de seguridad para campesinos, las reformas políticas y en general las estrategias de aquellos quienes se han

encargado de truncar el proceso de paz, *“Son hechos dolorosos (...) que amenazan la transición, generan desesperanza y hasta percepciones catastróficas que son aprovechadas por los promotores del terror para justificar retomar estrategias de guerra.”* (Indepaz 2020, 40).

Los marcos anteriormente descritos constituyen la base teórica del proceso de construcción de la fantasía, y cada uno de sus elementos sustenta, de uno u otro modo, nuestro quehacer compositivo fundamentado en el bucle creativo. Las corrientes vanguardistas musicales (serialismo, serialismo libre, aleatoriedad e indeterminismo) y los elementos discursivos trabajados (desde donde tomamos los conceptos de memoria, reconstrucción, deconstrucción, reconflicto, anonimato, ley de víctimas, entre otros) fueron parte primordial y estructural en el desarrollo artístico que dio como resultado una obra abierta y en constante reflexión en cada reinterpretación.

## 8. Metodología

Este es un proceso de investigación-creación y se consolida a partir de estructurar una *unidad de experiencia*. Se reúnen en ella las propuestas metodológicas del profesor Abelardo Jaimes Carvajal y del musicólogo Rubén López Cano. La unidad de experiencia sugerida por el asesor es la acción de definir los referentes estéticos y conceptuales, establecer el modelo de análisis y realizarlo, extraer una técnica de composición a partir de los ejemplos escogidos para así estructurar pautas de interpretación y producción de la obra emergente y todo atravesado por las reflexiones construidas durante la fase de documentación.

Los procesos de *investigación-creación* hacen parte de los métodos de investigación artística, una práctica que se ha dado en las universidades y centros educativos *“y que por lo tanto posee los objetivos, procedimientos y criterios propios de estas instituciones.”* (López C. 2014, 61). La investigación-creación genera obras performáticas *“desde la práctica creativa, aplicada a justificar una hipótesis que pueda responderse a través de una intervención”* (Archer B. 1995, 8), esto dirigido a la producción de conocimiento.

Para el profesor Abelardo Jaimes (2017) el análisis musical está en el centro de la propuesta, se seleccionan los referentes estéticos que serán sometidos a este estudio de donde emergen los elementos que luego hacen parte del proceso compositivo. Las unidades de

xperiencia tienen “la intención de dar cuenta de las relaciones que se establecen entre ellas en un sistema que se crea en la elaboración teórica que la antecede o emerge en el mismo proceso de observación y análisis estructurante” (Jaimes A. 2017, 4), para luego generar, en este caso una obra abierta y la sugerencia de los modos de interpretación.

El resultado artístico y performático, implica estar siempre inmersos en el *bucle creativo* propuesto por López Cano y San Cristóbal. La interpretación, la reflexión y la re-interpretación generan preguntas y conceptualizan los elementos producidos. Este bucle es el proceso de: “Interpretar, reflexionar, articular lo experimentado con lo reflexionado, reflexionar de nuevo e interpretar.” (Polifonía Research Working Group 2010, 60). López Cano lo propone en su libro *Investigación Artística en Música* y lo plantea así:



Ilustración 16. Rubén López Cano, San Cristóbal Opazo. 2014. Figura que representa las fases del bucle creativo de Rubén López Cano. Tomado del documento *Investigación Artística en Música*. Página 170

### *Primera Fase: Definición del Componente de Análisis*

Para este proceso de investigación-creación tomamos dos referentes como componentes de la unidad de experiencia: El primero es el manuscrito de la obra *Fantasía* (1963) y *Doce Móviles* (1963) de la artista colombiana Jacqueline Nova, que se encuentran en el Centro de

Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, junto a la grabación del estreno de la primera a cargo de la pianista Helvia Mendoza en 1964. El otro detonante creativo es el texto de Mary Mar del libro *Almas que Escriben, Vidas en Medio del Conflicto Armado* (2019). Estas piezas se analizaron en paralelo, y a partir de allí, se extrajeron algunos elementos que luego se entretejieron en un enlace dramático (Jaimes A, 2020) que aportan al contenido semántico y sonoro de la composición.

### *Segunda Fase: Implementación del análisis*

A partir del *Método para el Análisis de la Música Contemporánea* de Hans Mersmann de 1963, donde se desglosa la visión estructural en elementos primarios sonoros que se tienen en cuenta por las características y el tratamiento de la música contemporánea: *armonía y sonoridad, melodía, métrica-rítmica, polifonía, forma y color*. En estos componentes encontramos “*la substancia misma de la música y nos lleva al conocimiento de la forma y la estructura*” (Mersmann H. 1963, 37). También tomamos en cuenta las indicaciones aportadas por la maestra Ana María Romano, una de las compositoras vanguardistas con mayores conocimientos sobre la vida y obra de Jacqueline Nova, quien en conversación por medios virtuales (2020) nos aportó pautas para el entendimiento de las piezas en particular y de la producción general de la artista.

En paralelo a este análisis, se hizo la lectura y relectura crítica del relato de Mary Mar en el libro *Almas que Escriben, Vidas en Medio del Conflicto Armado*. En cada una de las revisiones se encontraron elementos para alimentar el componente semántico de la composición. Este contenido narrativo es sometido a varios procesos que generaron las series, los módulos y los móviles.

### *Tercera Fase: Proceso Compositivo*

Al poner en acción el bucle creativo resultaron los siguientes momentos de reflexión-creación:

- *Práctica Artística:* Aproximaciones a los timbres de los instrumentos a través de un laboratorio de sonido, esto encaminado a la exploración de técnicas extendidas asociadas a la composición contemporánea y a los resultados del análisis, entretnejidos con el texto de Mary Mar, para buscar el enlace dramático entre este contenido semántico y las sonoridades.
- *Observar y registrar la práctica:* Se realiza una bitácora de composición donde quedaron consignados los métodos y los tratamientos sonoros que surgen de este laboratorio y de los análisis de los detonantes creativos, a partir de ellos, se desarrollan fragmentos y módulos que son la base estructural de la obra.
- *Reflexionar y conceptualizar la práctica:* Los fragmentos musicales que se generaron en los bocetos de composición se confrontan/mezclan con las reflexiones de los análisis de los detonantes creativos, y a partir de allí se desarrollaron las series y los módulos que alimentan los cuatro móviles.
- *Diseñar nuevas acciones:* Reconstruir y re-estructurar los módulos y las series a partir de la reflexión de los productos y la experimentación en contraste con las sonoridades ya logradas y las decisiones estéticas que se consideraron importantes para mantener la estructura artística de la composición, finalmente, volver al laboratorio creativo para poner en práctica estas determinaciones.

### *Descripción de la implementación metodológica*

La música contemporánea tiene múltiples corrientes estéticas y cada artista/creador selecciona o propone algunas para componer. Esta diversidad hace más difícil el proceso de análisis de este tipo de repertorio, por lo que fue necesario adentrarnos en la disciplina analítica desde otras perspectivas, alejadas del tratamiento estructural clásico tradicional.

El sustento teórico de esta fase está basado en tres momentos: el estudio de los métodos para el análisis de obras de carácter contemporáneo-vanguardista: “*Tonalidad, atonalidad y pantonalidad*” de Rudolph Reti (1965) y “*Método para el análisis de la música contemporánea*” (1963) de Hans Mersmann, la indagación prospectiva de las partituras de Jacqueline Nova y la entrevista con la compositora Ana María Romano.

Lo primero que encontramos en el método de Hans Mersmann, es la separación en elementos estructurales de las obras:

a. *Armonía y sonoridad*: “La atonalidad no significa capricho ni anarquía, el trabajo del creador siempre busca ordenaciones inmanentes” (Mersmann H. 1963, 44), y hace una anotación respecto a la evolución de la consonancia y la disonancia en el siglo XX. Señala cómo algunos de los compositores que se tienen como ejemplos en este libro (Schönberg, Stravinsky y Bartok) trabajan, personalizan y desarrollan el tratamiento armónico, “El resultado último de esta evolución ha sido la descomposición del sonido aislando sus cualidades particulares a través de la música electrónica (contemporánea)” (Mersmann H. 1963, 44). Para los autores fue muy importante alimentar el conocimiento en cuanto a las cualidades del sonido y los recursos verticales en la música contemporánea, que se vieron reflejadas en la obra.

Por ejemplo, en el Cuarto Móvil, en el módulo *Cumulonimbus Incus* y en *El Diluvio* aplicamos intervalos (como el tritono y sextas mayores) en esta búsqueda de ordenaciones, generando una atmósfera particular. En la *Fantasia*, encontramos esta misma propuesta sonora:

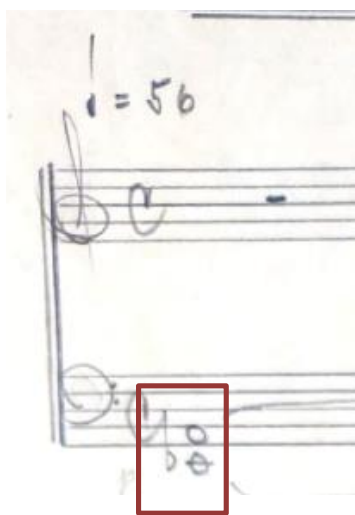


Ilustración 17. *Fantasia* (1963). Jacqueline Nova. Tomado del manuscrito original, Centro Colombiano de Documentación Musical

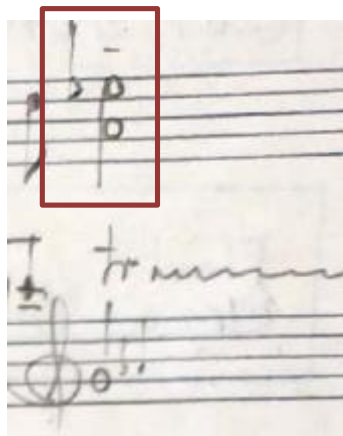


Ilustración 18. *Fantasia* (1963). Jacqueline Nova. Tomado del manuscrito original, Centro Colombiano de Documentación Musical

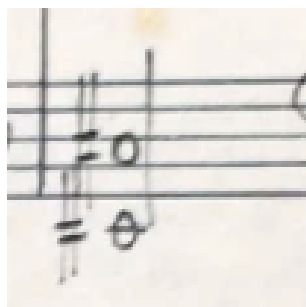


Ilustración 19. *Fantasia* (1963). Jacqueline Nova. Tomado del manuscrito original, Centro Colombiano de Documentación Musical

De la obra *Doce Móviles* rescatamos fragmentos en *cluster* interpretados por el piano, que le quita definición al sonido y le agrega valores percutivos y difusos en la armonía:

ATTACCA (CON FURIA)  
SUBITO

8

(CON PUÑO)

(SIN PEDAL)

Ilustración 20. *Doce Móviles* (1963) Jacqueline Nova. Tomado del manuscrito original, Centro Colombiano de Documentación Musical.

b. *Melodía*: Es importante anotar que la melodía sigue teniendo importancia estructural, sin embargo, se transforma en valores numéricos y absolutos como dice Mersmann “*los intervalos adquieren un valor absoluto y no un valor que se deduzca de sus leyes verticales*” (Mersmann H. 1963, 45). En la música contemporánea esta puede funcionar de manera independiente a lo armónico-rítmico, dependiendo de la perspectiva y el compositor. El autor hace un paralelo frente a la pintura abstracta “[...] *esto origina en música una correspondencia con respecto a la pintura abstracta que no solo se sobrepone a una orientación axial (horizontal y vertical) sino que también al concepto de profundidad y de cualquier organización estática o de perspectiva*” (Mersmann H. 1963, 45-46).

En nuestro primer móvil donde se aplica el serialismo dodecafónico, la serie original se somete al proceso de retrogresión, inversión y retrogresión invertida. Aquí nos acogemos al concepto de *profundidad superpuesta* a la que hace referencia Mersmann, pues estos fragmentos adquieren elementos espaciales (profundidad, orientación axial) dentro de la interválica. Cada una de las melodías tiene los mismos sonidos, pero la “*posición interválica*” se sobrepone horizontal y verticalmente, dependiendo de la perspectiva. La obra *Doce Móviles* (1963) es un claro ejemplo de tratamiento serial en el catálogo de composiciones de Nova, aquí encontramos algunos fragmentos del manuscrito:



Ilustración 21. *Serie Original Doce Móviles* (1963) Jacqueline Nova. Tomado del manuscrito original, Centro Colombiano de Documentación Musical.

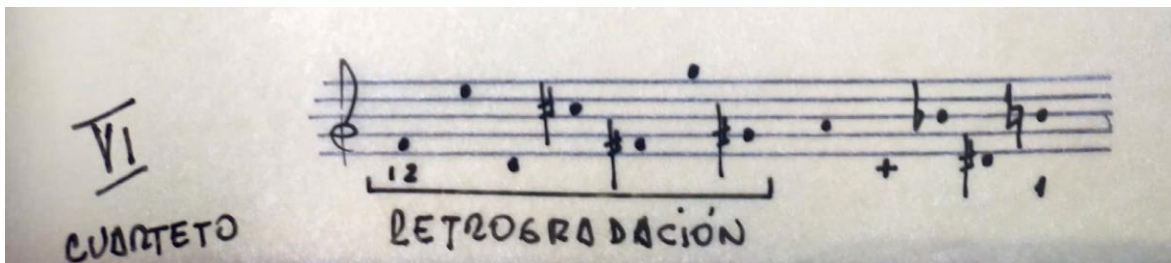


Ilustración 22. Serie Retrógrada Doce Móviles (1963) Jacqueline Nova. Tomado del manuscrito original, Centro Colombiano de Documentación Musical.

El intervalo de octava también fue un elemento melódico que tomamos de la *Fantasia*. Esto le da un sentido más sólido y menos ambiental a los módulos. Por ejemplo, en esta obra lo planteamos en el *tutti* del segundo móvil, en la compositora lo encontramos aquí:

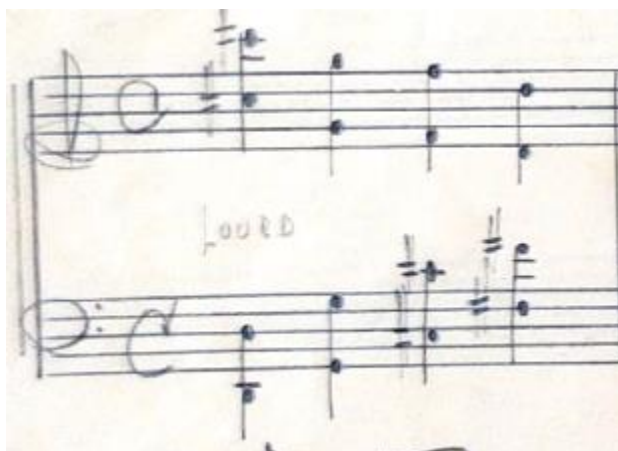


Ilustración 23. *Fantasia* (1963). Jacqueline Nova. Tomado del manuscrito original, Centro Colombiano de Documentación Musical

c. *Métrica-rítmica*: lo rítmico cumple un papel importante en los análisis contemporáneos, porque adquiere un valor estructural independiente, que funciona por sí mismo y en colaboración con los otros elementos, “[...] al igual que en el caso del todo individual, la pulsación rítmica se hace absoluta, con un valor que solo se deriva de sí mismo. Esta es la posición extrema con respecto al carácter original del ritmo en las leyes tonales” (Mersmann H, 1963, 46). Al final el autor hace mención de lo que se conoce como “ritmo armónico” que en estos escenarios de composición pierden validez debido al carácter absoluto del ritmo.

En este sentido, la obra al estar en el marco de la música indeterminista tiene elementos rítmicos que funcionan como unidades semánticas y agógicas. Aquí no hay una jerarquía que se establezca por el pulso o por la métrica. La composición está jugando con el enlace dramático y

los componentes estructurales de la misma, para así, definir cada uno de sus acentos y la organización de sus series y móviles. Lo aleatorio, también cumple un papel importante, pues este azar no permite que exista una figura o célula rítmica predominante o que se destaque sobre las otras. En *Doce Móviles* encontramos fragmentos indeterministas dentro de la composición:

Ilustración 24. *Doce Móviles* (1963) Jacqueline Nova. Tomado del manuscrito original, Centro Colombiano de Documentación Musical

Ilustración 25. *Doce Móviles* (1963) Jacqueline Nova. Tomado del manuscrito original, Centro Colombiano de Documentación Musical

d. *Polifonía*: Mersmann hace distinciones entre el tratamiento polifónico del barroco y el de la música vanguardista “en las relaciones polifónicas no es una voz, si no que complejos de voces los que se unen” (Mersmann H. 1963, 48), se toma la decisión de aplicar este principio al carácter de varios de los fragmentos que hemos trabajado, hablando no sólo en lo melódico, sino la polifonía rítmica y armónica, y un nivel más: entre cada elemento estructural. El autor concluye que la polifonía contemporánea respeta varios de los fundamentos de la polifonía barroca (y de

hecho menciona el *punctum contra punctum*) pero evoluciona igual, convirtiéndose en un componente absoluto y esencial del análisis, que fue tenido en cuenta en la composición.

La obra *Doce Móviles* está escrita para piano y cuarteto de cuerdas, la compositora trabaja ambas secciones instrumentales como independientes en la gran mayoría de la obra, no obstante, hay fragmentos escritos para ambos instrumentos donde se puede sugerir la intención de funcionamiento polifónico:

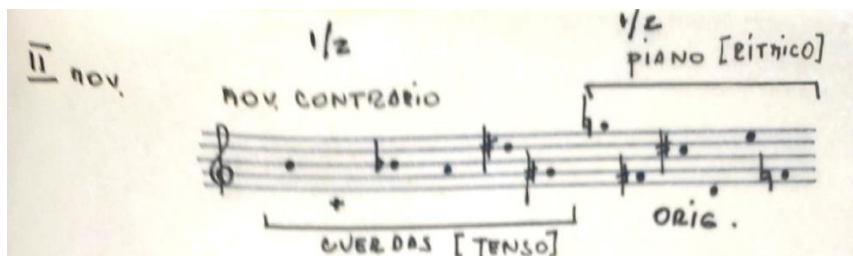


Ilustración 26. *Doce Móviles* (1963) Jacqueline Nova. Tomado del manuscrito original, Centro Colombiano de Documentación Musical.

En la *Fantasia* encontramos algunos motivos rítmicos que se repiten y se comunican entre ellos de forma polifónica:

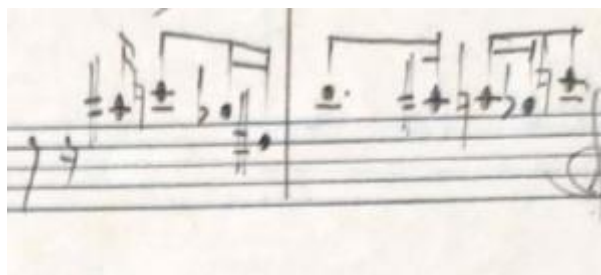


Ilustración 27. *Fantasia* (1963). Jacqueline Nova. Tomado del manuscrito original, Centro Colombiano de Documentación Musical

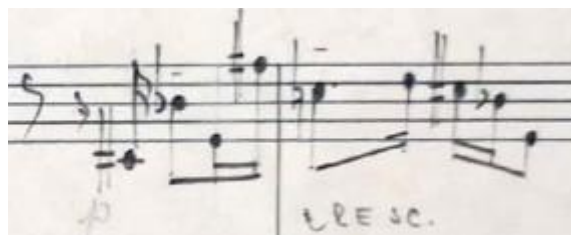


Ilustración 28. *Fantasia* (1963). Jacqueline Nova. Tomado del manuscrito original, Centro Colombiano de Documentación Musical

e. *Forma*: La noción de forma evoluciona y se abre a las infinitas posibilidades y necesidades compositivas, siendo sometida a transformaciones y desprendimientos. Mersmann también se refiere a la variación como estructura única que permite el desarrollo creativo de la pieza, articulando distintas variables de motivos, frases o periodos musicales, “[...] en el último periodo (1945 - 1960) de su desarrollo, el concepto de la forma pierde su significado primitivo. Puede ser reemplazado por un nuevo concepto de la estructura, si por esto entendemos las formas pequeñas y repetidas de los elementos musicales que no se cristalizan en un nuevo molde formal. [...] En el dodecafonismo la forma desaparece en cuanto a entidad con valor propio” (Mersmann H. 1963, 49-50).

Esto también se aplicó y se tuvo en cuenta en la composición que estuvo en constante conflicto con la producción de los fragmentos estructurados y deconstruidos. La Fantasía es una obra abierta y libre, la forma también está en las posibilidades de deconstrucción, por eso es que las grandes divisiones se denominan: *Móviles*, no hay ningún parámetro establecido respecto a una linealidad o temporalidad definida, ni ataduras en la organización de sus partes. En Doce Móviles, encontramos también el uso de *boxes*, que contienen fragmentos sonoros y que construyen la forma de la composición en otro sentido:

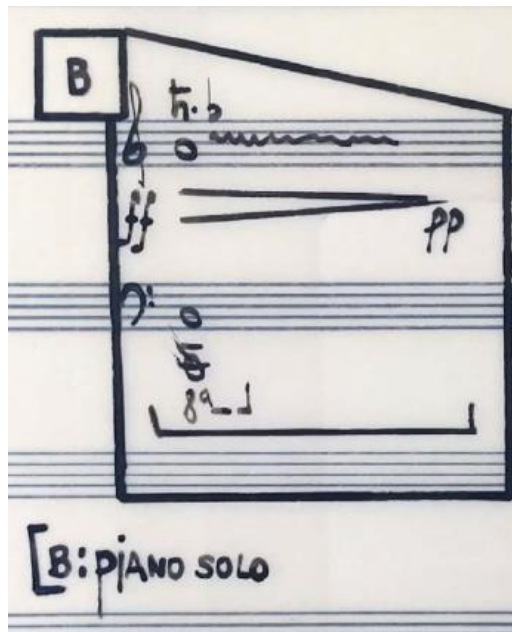


Ilustración 29. Doce Móviles (1963) Jacqueline Nova. Tomado del manuscrito original, Centro Colombiano de Documentación Musical.

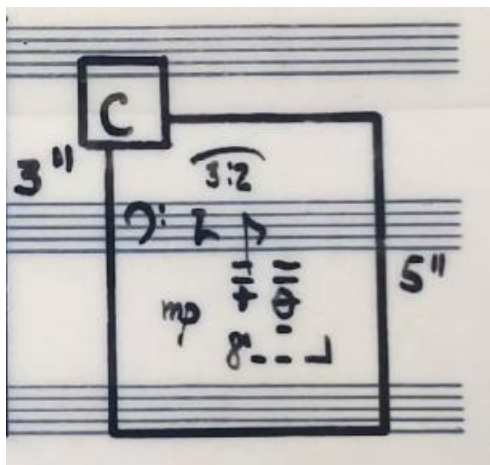


Ilustración 30. *Doce Móviles* (1963) Jacqueline Nova. Tomado del manuscrito original, Centro Colombiano de Documentación Musical.

g. *Color*: El color en la música contemporánea cobra valor estructural. Lo tímbrico pierde el carácter estilístico, ornamental o funcional, y se convierte en un elemento con el mismo nivel de relevancia que los mencionados anteriormente: “*el color se ha convertido no como accesorio si no que por derecho propio, en elemento estructural de la música contemporánea*” (Mersmann H, 1963, 51). Esto propició que los autores hicieran experimentos sonoros que llevaron al acercamiento de este concepto, utilizando técnicas extendidas en los instrumentos (como por ejemplo el arco sobre los platillos/gong o algunas ecualizaciones y efectos específicos en el pedal para el bajo eléctrico) y generando también otras formas de interpretar en la búsqueda de una paleta de colores particular. El análisis de este capítulo nos permitió tomar esta noción como un eje fundamental en las series y módulos.

En la obra *Doce Móviles*, la compositora da unas indicaciones previas para la lectura y ejecución de la pieza, en estas indica cambios en el arco del cuarteto:

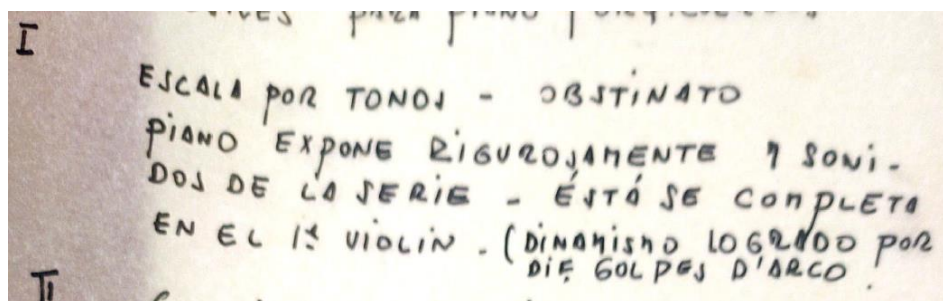


Ilustración 31. *Doce Móviles* (1963) Jacqueline Nova. Tomado del manuscrito original, Centro Colombiano de Documentación Musical.

Además, existen algunas indicaciones de carácter que también buscan darle colores diferentes a los fragmentos de la obra:



Ilustración 32. Doce Móviles (1963) Jacqueline Nova. Tomado del manuscrito original, Centro Colombiano de Documentación Musical.

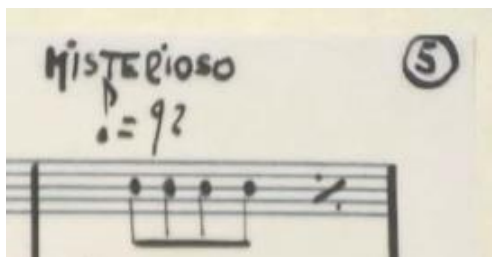


Ilustración 33. Doce Móviles (1963) Jacqueline Nova. Tomado del manuscrito original, Centro Colombiano de Documentación Musical.

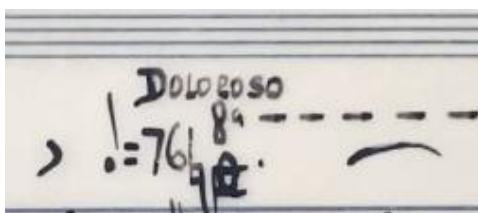


Ilustración 34. Doce Móviles (1963) Jacqueline Nova. Tomado del manuscrito original, Centro Colombiano de Documentación Musical.

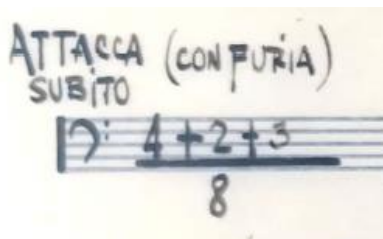


Ilustración 35. Doce Móviles (1963) Jacqueline Nova. Tomado del manuscrito original, Centro Colombiano de Documentación Musical.

Del libro *Composición Serial y Atonal* de George Perle, extrajimos las bases y la teoría para la composición serial y atonal, que fue parte esencial de la Fantasía. Aquí se trabajan varios ejemplos de músicos como Weber, Schönberg y Alban Berg, y a partir de allí se explica el tratamiento sonoro que caracteriza a este estilo, y sintetizan algunos principios que utilizamos en el proceso creativo de la obra.

*a. Tonalidad, atonalidad y dodecafonía:* En este capítulo el autor nos da los principios, orígenes, evolución y tratamiento de la atonalidad y el serialismo según los fundamentos de Arnold Schönberg. La composición contemporánea está sentada en varias bases que se fueron deconstruyendo y que se transformaron con el desarrollo de esta corriente estética. Esta fue nuestra primera introducción a las bases y al entendimiento de las prácticas y lógicas de vanguardia. El *Serialismo Dodecafónico* presentado en este texto fue uno de los modelos creativos que más se utilizó en la pieza, en todos los móviles se aplicó la técnica y muchos de los elementos semánticos fueron sometidos a estas pautas estilísticas.

*b. Atonalidad libre:* Algunos de los fragmentos utilizados en los móviles están contruidos desde los principios de la *atonalidad* y el *serialismo libre*, pues no solamente se someten a procesos de seriación las alturas determinadas, sino también elementos como el ritmo, el color y lo tímbrico (que antes ya habíamos sentido como partes estructurales de la composición contemporánea).

*c. Series no dodecafónicas:* En este capítulo el autor nos explica el tratamiento de estas series, que aunque no se cimientan desde lo dodecafónico, reciben procesos formales de este estilo. Algunos de los fragmentos están contruidos con escalas no dodecafónicas, por ejemplo, escalas hexatonales (de tonos enteros) en la serie *Mary Mar* y escalas sintéticas que se gestaron por las necesidades estéticas de la composición.

Otro de los elementos que tuvimos en cuenta para el análisis de la unidad de experiencia fue la entrevista que realizamos con la maestra Ana María Romano, una de las artistas colombianas con mayor conocimiento de la vida y obra de Jacqueline Nova. Hicimos un ejercicio de escucha activa de las piezas Fantasía y Doce Móviles y entendimos varios de los componentes y las

características más importantes de las mismas, y en general, del tratamiento sonoro y los recursos compositivos, por ejemplo:

- El desprendimiento absoluto de los parámetros de “melodía-armonía-ritmo” tradicionales, que vienen de la academia.
- La articulación de los estilos estéticos vanguardistas: serial, aleatorio, indeterminista y electroacústico que Jacqueline mezclaba en su obra.
- Las perspectivas de la compositora respecto a elementos musicales como las alturas, lo interválico y lo tímbrico como elementos estructurales.

### 9. **Fantasia Mary Mar: *Las Sonoridades del Conflicto***

A partir de un ejercicio de escucha activa de los referentes estéticos, tomamos la decisión de abordar el análisis musical de la obra desde la identificación de tratamientos de carácter tímbrico (mezclas entre registros del piano y timbres percusivos), rítmico (polirritmia e indeterminismos rítmicos), serial y aleatorio. De ahí surgen los elementos compositivos que posteriormente fueron utilizados como base de la construcción de la *Fantasia Mary Mar: Las Sonoridades del Conflicto*. A continuación, se describe el proceso creativo.

#### *Estudio, ruptura y (re) construcción del texto*

La historia de Mary Mar es el detonante narrativo. Un ejemplo de amor propio y fraternal, resistencia y resiliencia. Es una de las trece historias que se encuentran en el libro *Almas que Escriben* (2010), donde se evidencian problemáticas territoriales, de violencia física y sexual. La diatriba de miles de víctimas que a lo largo de la historia se han visto en situaciones traumáticas en medio del conflicto, y que han tenido que migrar dejándolo todo, menos sus recuerdos y las heridas, “En el mundo occidental contemporáneo, el olvido es temido, su presencia amenaza la identidad” (Jelin E. 2002, 18-19).

Los elementos de mayor relevancia en el texto son extraídos y a partir de este material semántico se emplea la búsqueda de las sonoridades. El timbre cumple un papel estructural en la composición y representa diversas emociones y acciones a lo largo de la historia. Se construyen relaciones auditivas claras, por ejemplo: el sonido de las balas que se evoca mediante la mezcla del bombo y un platillo/gong. También se gestaron conexiones un poco más abstractas como la elección de octavas graves en el bajo para la serie *Territorios*, que hace alusión a la altura de los municipios respecto al nivel del mar.

La lectura y relectura constante de este relato, alimentó el contenido semántico de la obra. El resultado fue proponer la *Fantasía* en 4 móviles basados en las rupturas claras presentes en la narrativa, en el recorrido por el territorio, los actores o los hechos más importantes de la historia. La suma de las partes en el texto, más las intenciones compositivas y los elementos extraídos del análisis generaron una primera intención estructural en la pieza:

- **Primer Móvil** - *Orígenes*: desde los primeros recuerdos de Mary Mar, hasta su huida de casa y viaje a Carepa, Antioquía.
- **Segundo Móvil** - *Utopía y Desarraigo*: desde su llegada al pueblo de Carepa, hasta la presencia violenta de los grupos subversivos en la finca, lo cual produce el primer desplazamiento.
- **Tercer Móvil** - *“Fracturas: Inestabilidad y Vulnerabilidad”*: Viaje de Carepa a Soacha, adaptación a las nuevas condiciones hasta la construcción del colectivo comunitario y su trabajo en Corabastos.
- **Cuarto Móvil** - *“No tengo fuerzas para rendirme”* Desde el hecho de violencia sexual perpetrado hacia Mary Mar, hasta su huida de Soacha.

Además del detonante narrativo, se extrajeron otros elementos particulares, que luego fueron utilizados para gestar las series y los módulos: actores, territorios, acciones y sentimientos. Estos son los materiales del contenido semántico que fueron la semilla de cada fragmento que aparece en la obra. Algunas de estas palabras pasaron por procesos de seriación y otras fueron sometidas a tratamientos sonoros aleatorios e indeterministas. La descripción detallada de cada uno de los móviles será expuesta a lo largo del desarrollo compositivo

### *Seriación de elementos*

Acto seguido, las palabras y los momentos se sometieron al siguiente proceso de seriación:

- Se relacionó cada letra de las palabras extraídas con un número del 1 al 12, de acuerdo con las alturas de la escala cromática. Las notas se asignan a los números de forma aleatoria o por decisiones estéticas concretas.
- A las octavas del piano y el bajo eléctrico, se les asignó un número de 1 al 7 en el caso del primero y del 1 al 4 en el segundo.
- A los timbres percusivos de cada instrumento: pandereta, toms, campana, bombo, redoblante y platillos/gong se le asignaron números con los cuales se *juega* dependiendo de la intención de cada fragmento. Si la serie tiene más de un timbre en el mismo instrumento se le asignará un número distinto a cada uno.
- Los valores rítmicos se utilizaron según la necesidad expresiva de cada fragmento. Hay series con una sola figuración, por lo que no fueron sometidas a este tratamiento. También hay otras de doce variables de duración: sonidos, sonidos alargados mediante alteraciones accidentales (puntillos, ligaduras y silencios).

Mediante el software virtual de la página web <http://www.alazar.info> se generaron valores numéricos con los parámetros establecidos. Estos se superpusieron para construir las series *“Los números aleatorios son en realidad pseudoaleatorios que no nos muestran ningún patrón o regularidad aparente desde un punto de vista estadístico; ya que estas secuencias son obtenidas con operaciones deterministas (fórmulas matemáticas). En alazar.info, por comodidad las llamaremos números o datos aleatorios, ya que nos van a satisfacer algunos criterios de aleatoriedad adecuados, y nos servirán para muchos propósitos.”* (Al Azar, 2020)

### *La construcción de la forma indeterminista.*

Las series, los módulos y los móviles no se organizan ni aparecen en el mismo sentido cronológico o narrativo del relato, por la intención de deconstrucción de la forma que presentamos en la composición. Se someten a transformaciones que pueden ser establecidas (como las inversiones de las series) o aleatorias (decisiones interpretativas) según las necesidades expresivas de cada momento.

En el ejercicio del laboratorio gráfico se definió una ruta en cuanto a la construcción del score general. Encontramos en el *Art Score* y las partituras gráficas una herramienta más cercana a los intereses compositivos de la *Fantasía*, desde la consulta de referentes y antecedentes estéticos que trabajaron estas formas no-convencionales de escritura musical. Esto permite relaciones distintas y diversas entre cada fragmento, correspondiendo a la intención deconstructiva de la propuesta.

En un primer momento, construimos cada uno de los móviles por separado, dándole un sentido laberíntico, con la intención de crear caminos entre cada uno de los módulos. De este trabajo surgieron cuatro partituras gráficas con diferentes intenciones estilísticas, una para cada parte. Después de su aprobación, estructuramos un esquema general que unió los cuatro productos en un solo *score*, manteniendo su relación aleatoria e indeterminista. Las rutas que surgen y que conectan a cada uno de los fragmentos no son iguales ni simétricas. Se pueden tomar en ambos sentidos, por lo que los segmentos tienen tres opciones distintas para pasar a las otras secciones.

Todos los fragmentos entran en una dinámica de juego donde se superponen, se confunden, se relacionan, conversan entre ellas, entran en conflicto, aparecen, desaparecen y reaparecen, intentando decodificar y darle sentido compositivo a lo que el texto transmite. Son móviles (y no movimientos) porque en cada performance la forma de la obra y el orden en que se presentarán cada uno de los módulos cambiará. El producto sonoro no es algo estático, intocable e incorruptible, sino que tendrá en cuenta la interacción que se puede producir en el momento de la interpretación. Al igual que en el conflicto y la violencia, donde cada actor tiene una intención que utiliza dependiendo de las circunstancias, en este caso la *Fantasía* está construida para que el

músico le imprima las sensaciones, emociones y dualidades en la performance de la pieza de acuerdo con sus necesidades particulares.

La “Obra Abierta” de Umberto Eco ayuda a conceptualizar esta propuesta interpretativa, puesto que la obra nunca estará acabada:

*“Una investigación de varios momentos en que el arte contemporáneo se ve en la necesidad de contar con el “Desorden”. Que no es el desorden ciego e incurable, obstáculo a cualquier posibilidad ordenadora, sino el desorden fecundo cuya posibilidad nos ha mostrado la cultura moderna: la ruptura de un Orden tradicional que el hombre occidental creía inmutable y definitivo e identificaba con la estructura objetiva del mundo; dado que esta noción se ha disuelto en las hipótesis de la indeterminación, de la probabilidad estadística (...) el arte no ha hecho sino aceptar esta situación y tratar - como es su vocación - de darle forma”*  
(Eco U. 1985, 35).

### **Primer Móvil - Orígenes**

El primer móvil se preocupa por establecer los orígenes. Para hablar de un testimonio es importante fijar un contexto y presentar antecedentes, es por esto que algunas series se inspiran en la protagonista de la historia, los sucesos más relevantes de su infancia como la muerte de su padre, las precarias condiciones en que su familia sobrevivía y los primeros episodios de violencia intrafamiliar que vivió, que se desencadenó en su prematura huida.

En este móvil la decisión fue desarrollar el dodecafonismo serial planteado por Arnold Schönberg, dando este tratamiento a las alturas, mientras que se utilizaron otros parámetros compositivos en lo rítmico y lo tímbrico. Aquí utilizamos la escala cromática y no pueden repetirse sin que su totalidad suene, así no se le da prioridad a ninguna nota en particular.

Las series son presentadas a manera de fragmentos que se tocan en el orden que el intérprete decida en el *performance*, la decisión se tomará en base al estudio previo de la obra. Todos los elementos del móvil deben sonar antes de que termine, el músico es libre de escoger entre las opciones que aparecen en el *box* de articulación (*staccato*, *acento*, *staccato con acento*, *staccatissimo* y *portato*) y la dinámica para los módulos (que en este caso son *piano*, *pianissimo* y

*mezzopiano*) también puede repetirlos, pero deberá respetar otros parámetros que le sean señalados para ser mantenidos.

El *Art Score* que proponemos para el primer móvil es un círculo que se multiplica, donde se dibujan muchos pentagramas. Cada uno de los fragmentos está encerrado en un cuadro de color, que inicia con las claves que darán nombre a las notas y que es posible interpretarlas como un palíndromo<sup>7</sup> o una capicúa<sup>8</sup> tanto en el piano como en el bajo eléctrico. Los instrumentos presentan dos series (original y retrógrada) que se deben leer al derecho y al revés para gestar las versiones invertidas. La percusión está reducida a la batería pero se utilizan los seis timbres establecidos (entorchado frotado, *cross stick*, campana, bombo, platillos/gong y platillo con arco).

---

<sup>7</sup> *Palíndromo*: Es una palabra o frase que se lee igual en un sentido que en otro.

<sup>8</sup> *Capicúa*: En matemáticas, se refiere a cualquier número que se lee igual de izquierda a derecha que de derecha a izquierda.

**Móvil I**

*pp p mp*

♩ ♪ ♫ ♬ ♭ ♮

Deben tocar los fragmentos al derecho y al revés.

Percusión con escobillas.

Redobleante  
Campana  
Bombo

Ilustración 36. Art Score Móvil I. Los Autores

Mary Mar es un fragmento que se representa en el piano, porque queremos darle identidad tímbrica como protagonista. Ella es resiliente, y buscamos intervalos que sugieren la sensación de avanzar en la consonancia y la adversidad. Por esto la serie está construida a partir de la sucesión de las alturas que surgen de la escala hexatonal: quinta disminuida, sexta menor, séptima menor, novena mayor y décima mayor a partir de las notas do y re bemol.

Esta serie original fue sometida al proceso de inversión para generar dos series distintas:

*Mary Mar (Serie Original)*

Piano

La serie original representa a Salamina, la inversión, retrogresión y retrogresión invertida representan los otros territorios de la infancia de Mary Mar. Las anteriores no están escritas estrictamente de acuerdo con el equivalente interválico del fragmento primario, pues utilizamos la enarmonía para facilitar la lectura e interpretación de los fragmentos.

Para la formulación de la serie original se extrajeron algunas letras de: Salamina, Manizales, Pereira y Medellín. Posterior a esto se eliminaron las repetidas dando como resultado:

*(S A L) (M I N Z E) (P R) (D LL)*

Doce letras que se seriaron asignando el equivalente numérico al orden en el alfabeto castellano. Aquellas que están desde el trece en adelante fueron reasignadas de forma arbitraria por las alturas faltantes de la escala cromática:

<i>S</i>	<i>A</i>	<i>L</i>	<i>M</i>	<i>I</i>	<i>N</i>	<i>Z</i>	<i>E</i>	<i>P</i>	<i>R</i>	<i>D</i>	<i>LL</i>
<i>10</i>	<i>1</i>	<i>12</i>	<i>11</i>	<i>9</i>	<i>3</i>	<i>8</i>	<i>5</i>	<i>7</i>	<i>6</i>	<i>4</i>	<i>2</i>

*Territorios*

*Salamina (Serie original)*



*Ilustración 39. Serie Salamina. Los Autores*



también fue su primera experiencia cercana a la muerte. La serie *Óbito*<sup>9</sup> está representada en la percusión porque el hecho fue un golpe fuerte para la protagonista, un golpe percutivo en su vida. Este fragmento está construido a partir del serialismo libre y dentro de los parámetros dados está establecido el uso de escobillas para su ejecución (a excepción del arco sobre platillo suspendido/gong). Aquí presentamos una propuesta sonora que pasa por distintas tímbricas en la multipercusión, y como en las otras, el músico tiene la libertad de tocarla entre las opciones de dinámica y articulación que decida durante el *performance*, que nace del estudio previo de la *Fantasia*.

Serie *Óbito*:

2 6 4 1 5 3

Los valores rítmicos son:

- Negra con puntillo: 1
- Blanca: 2
- Redonda: 3
- Blanca con puntillo: 4
- Corchea: 5
- Negra: 6

En la percusión los timbres definidos son:

- Golpe profundo en el bombo. (1)
- Dedos de las manos frotando el entorchado del redoblante. (2)
- Frotando el arco de un violín en el set de platillos suspendidos/gong. (3)
- Escobillas sobre platillo o gong (4)
- Baqueta contra el borde de la campana (5)
- Baqueta contra la orilla del redoblante con acento (*Cross stick*) (6)

---

<sup>9</sup> Óbito: Muerte de una persona.

Snare Drum

Cymbals

Cowbell

Bass Drum

Escobillas

Arco

Ilustración 43. Serie Óbito. Los Autores

### Segundo Móvil - La Utopía y el Desarraigo

El desarraigo es la pérdida y transgresión de las raíces sociales, culturales y por ende personales. Esto afecta la personalidad de quien lo sufre, pues al verse alejado de su contexto nativo y su comunidad, queda a la deriva en un limbo. Lejos de su tierra y de lo que conoce, tiene que acomodarse en situaciones y escenarios completamente diferentes. Es un proceso de “*Destrucción - Desarraigo - Desplazamiento - Reconstrucción*” el que viven muchas víctimas del desplazamiento.

Este móvil se encuentra en la sección superior derecha del *Art Score*. Aquí, nuestra propuesta se basa en 5 *boxes*, teniendo uno que cumple el papel de matriz (en donde nacen y terminan los caminos hacia las otras partes de la *Fantasia*) y relaciona los cuatro restantes entre sí. En el eje central encontramos las opciones de dinámica (*mezzoforte* y *forte*) y de articulación

(*legato, tenuto, acento, sforzato y non-legato*), que son las opciones a escoger en caso de que el *box* no tenga una establecida.

The diagram illustrates the musical score for 'Movil II'. It features several components:

- Piano:** Score with dynamic marking *mf* and instruction "tanto como sea posible".
- Bajo:** Score with dynamic marking *mf* and instruction "tanto como sea posible".
- Bombo y otro instrumento:** Score with dynamic marking *mf* and instruction "tanto como sea posible".
- Redoblante, Platillo, Campana, Bombo:** Percussion parts with dynamic marking *mf* and instruction "tanto como sea posible".
- Movil II:** A central box containing dynamic markings *mf*, *f*, and *sfz*, along with instructions: "Delay o Reverb", "Munición el arpa registros 3, 4 y 5.", and a graphic of three arrows.
- Piano X3:** A section with a dynamic marking *mf* and instruction "En cada repetición debe eliminarse una nota entre si bemoal, si natural y do sostenido. Los silencios se llenarán con las balas de la percusión."
- Bajo:** A section with a dynamic marking *mf* and instruction "Munición el arpa registros 3, 4 y 5.", showing a sequence of notes with blue highlights.
- Led:** A section with a dynamic marking *mf* and instruction "Munición el arpa registros 3, 4 y 5.", showing a sequence of notes.

Ilustración 44. Art Score Móvil II. Los Autores

El segundo móvil de la fantasía es a la vez oda y elegía a ese proceso. La utopía es Carepa, el espacio del confort, de la felicidad y de la comodidad. Para esta aplicamos el serialismo libre, por lo que tratamos más elementos del fragmento, también repetimos sonidos y no usamos la totalidad de la escala cromática. Se gestaron tres secuencias numéricas aleatorias distintas a partir del software: una para las notas, una para lo rítmico y otra para las octavas. Aquí utilizamos el recurso tímbrico del bajo para representar la altura del municipio respecto al nivel del mar (28 msnm).

Alturas determinadas:	11 - 5 - 2 - 9 - 7 - 6 - 3 - 9 - 10
Ritmo	: 2 - 3 - 1 - 2 - 3 - 2 - 3 - 4 - 1
Octavas	: 1 - 1 - 2 - 1 - 2 - 2 - 2 - 1 - 2

En el bajo sugerimos el uso de un efecto de *delay* y *reverb* para que el sonido de la serie genere una atmósfera de carácter ambiental. La idea es llenar el espacio en el fondo, pero que no se pierda el protagonismo de los otros elementos auditivos que aparecen en el móvil. Lo etéreo, lo estable, el territorio y lo contextual del mismo son dualidades que deben estar presentes en la intención interpretativa del músico.

El orden de las alturas determinadas que utilizamos aquí está construido a partir de acordes aumentados desde fa sostenido, subiendo cromáticamente desde la raíz del acorde:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 (F# A# D) (G B Eb) (G# C E) (A C# F)

Los ritmos se organizaron con la siguiente asignación numérica:

- Negra: 1
- Blanca: 2
- Corchea: 3
- Negra con punto: 4

*Carepa: La Utopía*



*Ilustración 45. Serie Carepa: La Utopía. Los Autores*

Este fragmento posteriormente se olvida de la notación tradicional y deconstruye la manera en que se lee y se grafica. En el *Art Score* lo presentamos con alturas sugeridas a través de rectángulos que aparecen en una parte del pentagrama, el ritmo es indeterminado pero se insinúa por medio de la longitud de estos gestos. En la serie hay dos notas dadas (do y sol sostenido) y un silencio que deben respetarse a lo largo de la interpretación y que están cumpliendo el papel de moldear el dibujo melódico de este elemento.

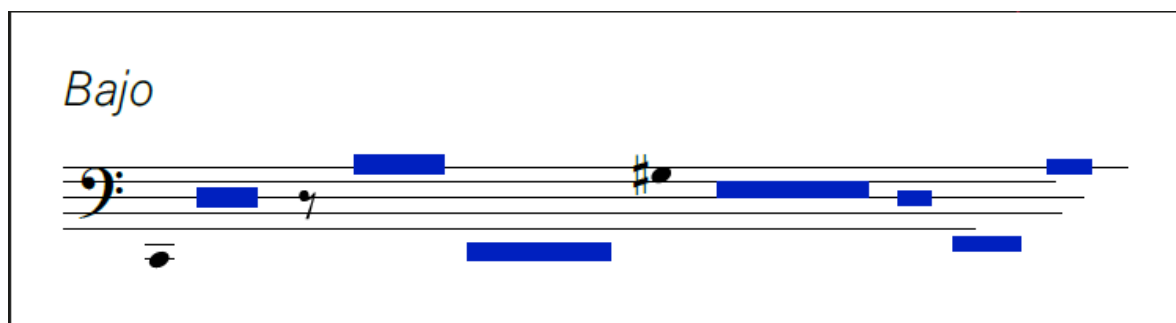


Ilustración 46. Serie Carepa indeterminista. Los Autores

Para este móvil decidimos intervenir la tímbrica en el piano, el recurso compositivo del *piano preparado*. Nuestra herramienta tiene poder poético y literal porque usamos cartuchos y casquillos que se deben colocar sobre el arpa en los registros tres, cuatro y cinco. Los elementos se ubicarán de forma perpendicular a las cuerdas dependiendo del modelo y diseño del instrumento, de la distancia entre ellas y de las posibilidades de conseguir un número determinado de municiones para intervenirlas.

La destrucción de la utopía se representa con la llegada de la serie de las FARC-EP “Viene la guerrilla”. Aquí, se van sumando notas (representando los pasos milicianos) que llenan el espectro sonoro y terminan inundando los otros elementos presentes en el móvil, transgrede el sentido que lleva la composición hasta el momento. Este fragmento surge de dos secuencias numéricas aleatorias que produjo el software: una para las alturas y una para las figuras rítmicas:

Alturas determinadas:	6 - 1 - 11 - 3 - 5 - 7 - 8 - 4 - 10 - 9
Ritmo:	2 - 3 - 1 - 1 - 1 - 2 - 3 - 2 - 1 - 2

La escala matriz está construida a partir de quintas justas desde la nota do:

C	G	D	A	E	B	F#	C#	Ab	Eb	Bb	F
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

La asignación de las alturas y los ritmos a valores numéricos fue arbitraria, haciendo referencia a lo uniforme del paso militar utilizamos solo tres figuraciones:

- Negra: 1
- Corchea: 2
- Semicorchea: 3

*“Viene la guerrilla”*

Piano

Rea

Ilustración 47. Serie Viene la Guerrilla. Los Autores

Posterior a la formulación de la serie, se definió que siguiendo los lineamientos estéticos de lo aleatorio y lo indeterminista, las notas ya no serían definidas. En el *Art Score* se presenta el mismo patrón rítmico que surgió en el proceso de construcción, pero las alturas se dejan a libertad interpretativa. En la partitura se dibuja una grafía que sugiere algunas, sin embargo no es explícito a dónde llegan estos trazos, por lo que puede tener muchas definiciones.

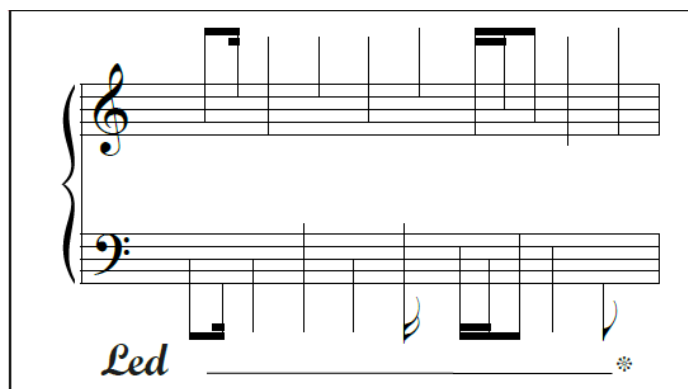


Ilustración 48. Serie Viene la Guerrilla indeterminista. Los Autores

En el relato, Mary Mar nos cuenta las trágicas muertes de Flor (su amiga), Guillermo su patrón, y la esposa de su hermano. Estos se representan en una serie de diez alturas (por los habitantes del lugar), que se repite tres veces y en cada una se eliminará una nota (si bemol, si natural y do sostenido) simbolizando la muerte y la ausencia. Los vacíos en el fragmento se llenan con un estruendo percusivo (*ffff tanto como sea posible* indica el módulo), que hace alusión al ruido aturdidor de la bala que ciega la vida, que silencia el sonido. Es importante que el pianista y el percusionista se pongan de acuerdo a la hora de la interpretación, pues esta parte debe tocarse sincronizadamente.

Todos los sonidos están en la misma octava y con la misma figuración (blanca), porque eran habitantes del mismo espacio y como comunidad se ayudaban entre sí, sin jerarquías estrictas. La serie numérica solamente se les asignará a las alturas:

4 7 11 2 5 12 3 8 6 9

Eb G# C G C# Bb F F# B E

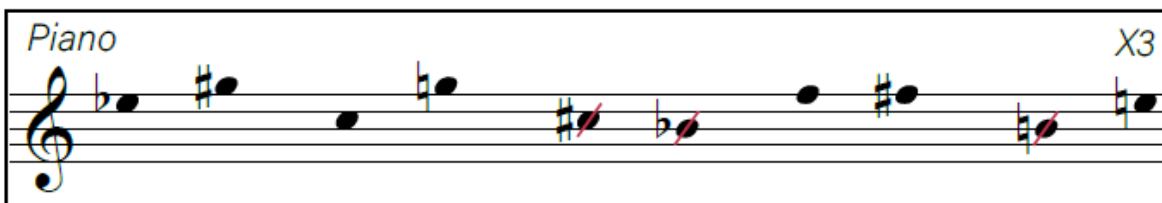
Una nota (asignada de forma arbitraria) representa a cada uno de los habitantes de la casa, las alturas que deberán suprimirse en las repeticiones están marcadas con un asterisco:

- Hermano: C
- Cuñada: C# \*
- Mary Mar: Eb
- Esposo: E
- Niño 1: F
- Niño 2: F#
- Niño 3: G
- Niño 4: G#
- Guillermo Baltazar: Bb \*
- Flor: B \*

La raíz de la escala utilizada es el La de la cuarta octava del piano, y está construida a partir de intervalos ascendentes de séptima menor:

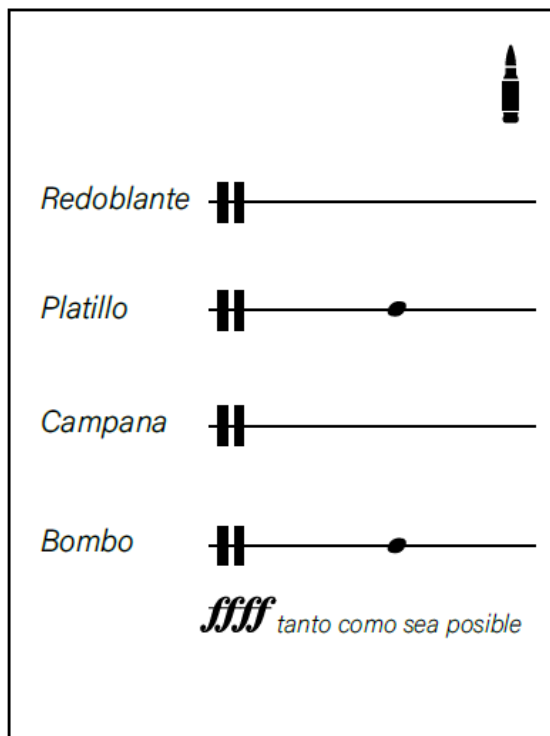
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A	G	F	Eb	C#	B	G#	F#	E	D	C	Bb

*Los finaitos.*



*Ilustración 49. Serie Los finaitos. Los Autores*

*El sonido del silencio: las balas.*



*Ilustración 50. Serie El Sonido del Silencio: las balas. Los Autores*

Después de la destrucción de la utopía, llega *El Desarraigo*, el desplazamiento, que también está plasmado con una serie. La huida de Mary Mar y su familia, que los terminará llevando a Soacha (inicio del tercer móvil). Este proceso es la evidencia de una nueva ruptura. Desde este punto la vida de Mary Mar no deja de estar vinculada con la violencia, debe abandonar todo lo que había construido en la finca de Carepa junto a sus sueños. Representa un pilar en su vida, porque a partir de este momento el desarraigo será una constante.

Esta serie está compuesta por once notas y tres silencios, dos secuencias numéricas aleatorias que se asignan a las alturas y el ritmo, que se presenta en un tutti en *fff*. Los tres intérpretes deben consolidar previamente los mismos parámetros interpretativos y definir en qué momento sonará el módulo:

Alturas determinadas: 4 - 5 - 10 - 7 - 12 - 1 - 8 - 1 - 2 - 9 - 5 - 3 - 11 - 6  
 Ritmo : 6 - 1 3 - 5 - 4 - 2 4 - 5 - 6 - 1 - 1 - 3 - 6 - 5

Las figuraciones musicales quedaron con la siguiente asignación numérica:

- Negra: 1
- Negra con punto: 2
- Corchea: 3
- Blanca: 4
- Silencio de corchea: 5
- Blanca con punto: 6

La escala raíz está construida a partir del *mi*, de manera descendente por intervalos de tonos enteros:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
E	D	C	Bb	G#	F#	F	D#	C#	B	A	G

Para la percusión, la célula rítmica debe tocarse en dos timbres al mismo tiempo, uno definido por los autores (bombo) y uno aleatorio, que decidirá el intérprete dentro de la gama de instrumentos de la obra.

*El desarraigo:*

The image shows a musical score for three instruments: Piano, Bajo, and Bombo y otro instrumento. Each instrument part is marked with a dynamic of *fff* (fortissimo) and the instruction *tanto como sea posible* (as much as possible). The Piano part is written in treble clef, the Bajo in bass clef, and the Bombo y otro instrumento in a simplified notation with a double bar line and a vertical line. The score consists of three staves, each with a key signature of one flat and a common time signature.

Ilustración 51. Serie El Desarraigo. Los Autores

### Tercer Móvil - “Fracturas: Inestabilidad y Vulnerabilidad”

Este móvil representa el desplazamiento forzado de Mary Mar a Soacha, su nuevo hogar, sus rupturas y sus victorias, pues aquí logra hacer resistencia a la realidad y volver a emerger, tejiendo lazos en la comunidad y fortaleciendo su círculo. Sin embargo, es este contexto el mayor adversario y se le impone como cotidianidad, generando un profundo sentimiento de vulnerabilidad.

El *Art Score* que proponemos para este móvil se estructura en un eje cuyo núcleo es una circunferencia desde donde nacen o mueren los módulos, hasta otro círculo más grande en el cual se difuminan. Este centro presenta las articulaciones y las dinámicas disponibles para escoger (a excepción de la percusión que ya tienen un matiz definido: *fff* *tanto como sea posible*):

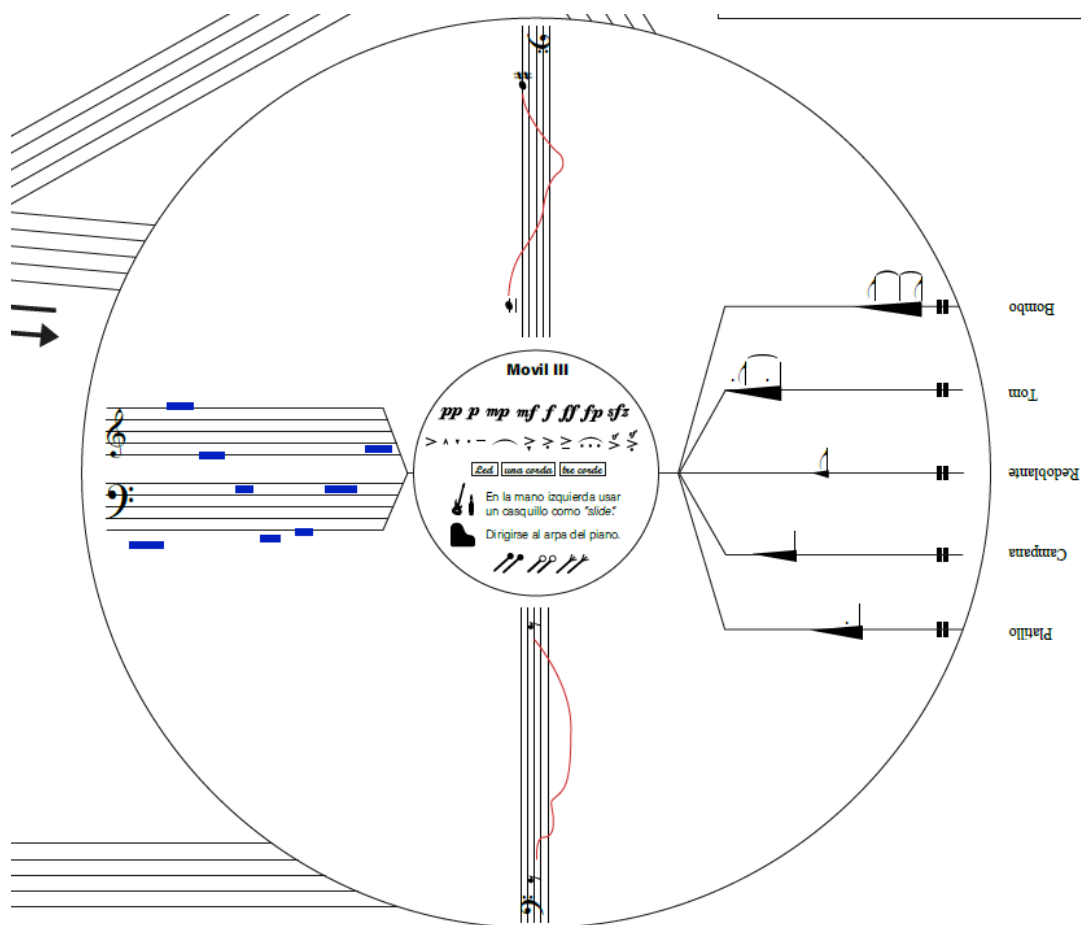
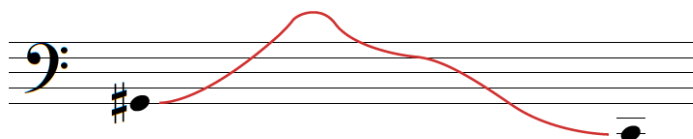


Ilustración 52. Art Score Móvil III. Los autores

- Hay dos series para el bajo eléctrico, se graficaron como gestos sin ritmo establecido y con alturas sugeridas pero que no son explícitas. Existe una nota o un silencio de origen y de destino que son sonidos determinados. Lo que se debe seguir es la pauta de movimiento que se expresa en el dibujo de la partitura. En la mano izquierda con un casquillo se va a presionar el traste a manera de *slide* según el trazo indicado. No hay un efecto en el pedal sugerido.
- El piano tiene un fragmento en esta serie, el ritmo no es determinado pero se insinúa mediante unas longitudes rectangulares en el gráfico de la partitura. El músico tocará las cuerdas del arpa directamente con las manos. Es posible tocar el *clúster* o una de las notas que se sugieren en el trazo del score.
- La percusión tiene varias opciones a escoger para las baquetas en la interpretación. El ritmo de la serie es indeterminado, sin embargo hay plicas y gestos ilustrados que insinúan duraciones, alentando el estilo aleatorio en la obra.

*“Distancia: travesía”*



*Ilustración 53. Serie Distancia: Travesía. Los Autores*

La serie *“Distancia: travesía”* surge de la diferencia de altura entre Carepa (28 msnm) y Soacha (2565 msnm), y la suma del recorrido de más de 800 km. Un viaje que no sólo la alejó físicamente de su hogar, sino de todo el paisaje que conocía, del verde de su vereda y de la tranquilidad auditiva y atmosférica de la vida rural. Aquí no hacemos referencia sólo a lo físico, sino también al espacio que se abre entre Mary Mar y su comunidad, a la brecha sonora entre ambos municipios.

Como lo menciona el informe del CNMH, *“El deterioro de la calidad de vida, los cambios de clima, de alimentación y de hábitos les causan enfermedades y acrecientan la sensación de vulnerabilidad e inestabilidad.”* (CNMH, 2013. 298), lo que termina perjudicando a las víctimas de forma directa. En el tercer móvil, estas carencias y nuevas necesidades dieron forma a dos series. *“Frío: Grietas”*, interpretada por el bajo eléctrico, representa una de las sensaciones que afectó en primera instancia a la familia, que acostumbrada al calor de la zona cafetera y costera colombiana se encontró con el implacable clima de la sabana, sin ropa ni abrigo para la ocasión más que sus propios cuerpos y algunos cartones.

“Frío: Grietas”

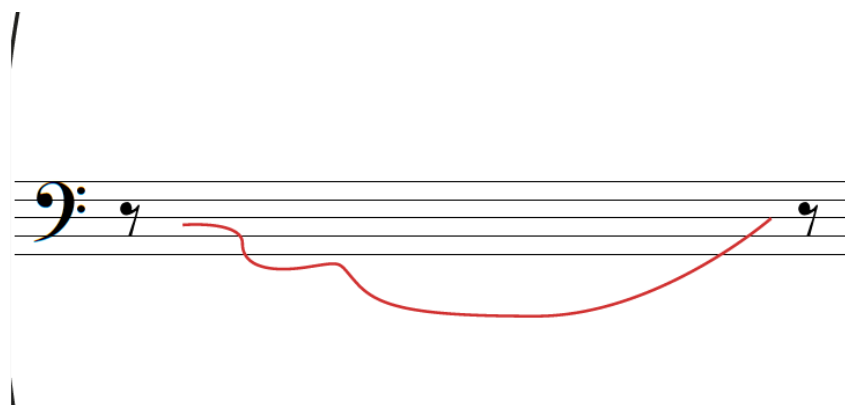


Ilustración 54. Serie Frío: Grietas. Los Autores

Después de vivir en el campo, en medio de la abundancia y la dieta rural, Mary Mar y su familia llegan a Soacha, una zona marginal de la periferia capitalina en donde las necesidades más básicas llegan a ser de difícil acceso, incluso la comida. “*Hambre: Vacío*” es una serie que se compone para la sección de multipercusión, buscando que la tímbrica se superponga a los otros elementos que suenan en simultáneo. Hacemos énfasis en el *fortísimo (ffff)* porque el hambre es una exigencia natural, que cuando no se puede satisfacer imposibilita los demás pensamientos/acciones. El sonido aturdidor de “*Hambre: Vacío*” no permitirá que las demás células sonoras logren protagonismo.

“*Hambre: Vacío*”

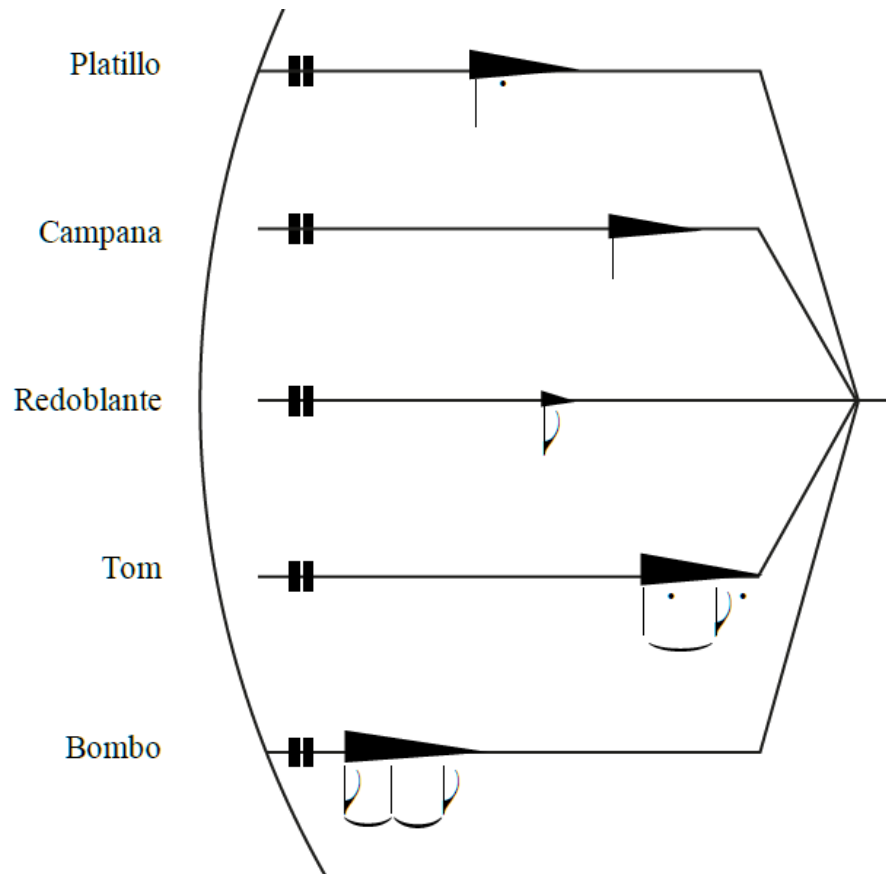


Ilustración 55. Serie Hambre: Vacío. Los Autores

Es muy difícil para la población campesina desplazada acceder a oportunidades de empleo en las urbes, pues cuentan con pocos recursos que posibiliten la adaptación a los mercados laborales de las ciudades. Muchas de las víctimas que llegan a las capitales se ven obligadas a vivir en situación de calle y trabajar en la informalidad. En este móvil aparece la serie “*Desempleo: Deriva*”, que se construye a través de la sensación de “*estar a la deriva*” que narra Mary Mar en el texto debido a la angustia que le causa no tener dinero para solventar los gastos de su hogar.

*“Desempleo: Deriva”*

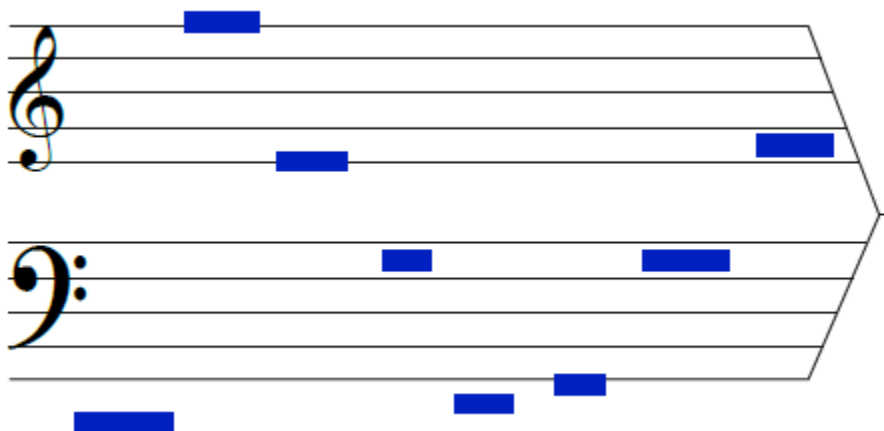


Ilustración 56. Serie Desempleo: Deriva. Los Autores

#### **Cuarto Móvil - “No tengo fuerzas para rendirme”**

El cuarto móvil está construido sobre módulos (Jasser F. 1982, 145) presentados a manera de *boxes*, donde establecemos parámetros, pero damos libertad al intérprete de tomar decisiones estéticas y sonoras, dando protagonismo a la improvisación. Se buscó representar la violencia más directa que se ejerce contra la víctima, por lo tanto algunas indicaciones de carácter están construidas a partir de los elementos semánticos del texto. Lo aleatorio se justifica porque las víctimas no responden a la agresión de la misma forma, aunque esta sea sistemática, los hechos tienen naturalezas distintas.

La última parte del texto es la más intensa. Dividimos el último fragmento en cuatro momentos que surgieron del análisis, que se reflejan en sus posturas frente a la vida y que alimentaron el contenido semántico e inspiraron la construcción de los módulos: *Tranquilidad*, *Miedo*, *Dolor*, *Resiliencia*. Además, la historia tiene características de una tormenta, por lo que también relacionamos los nombres de *boxes* con las diferentes etapas de este fenómeno: *Comulonimbus Incus*, *Diluvio*, *Tempestad* y *Calma*.

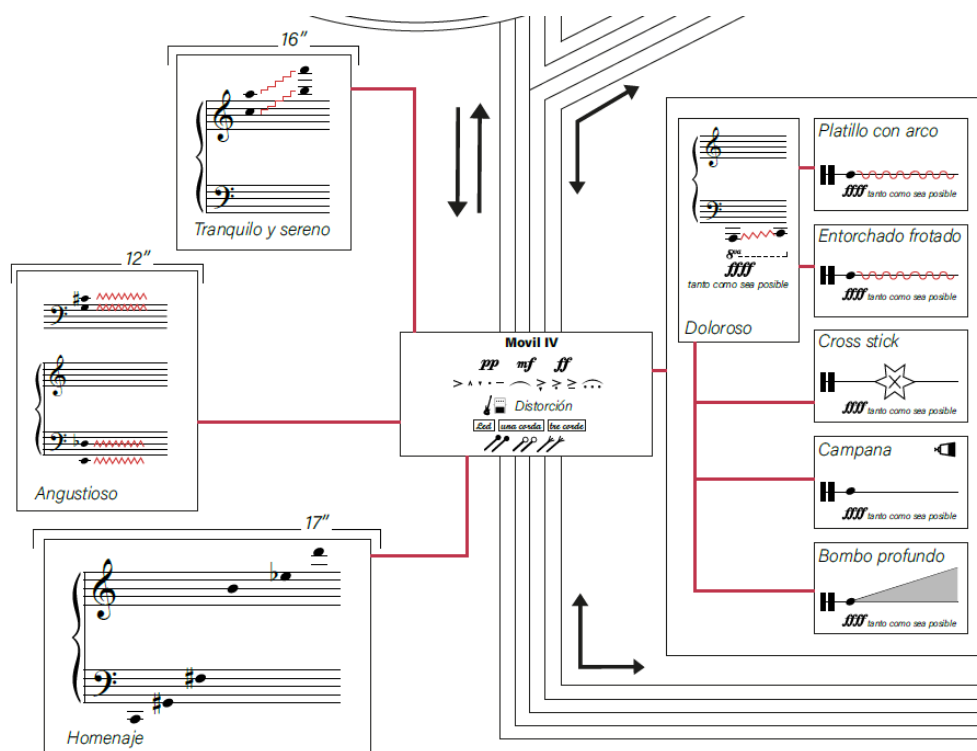


Ilustración 57. Art Score Móvil IV. Los Autores

La propuesta gráfica en el *Art Score* para móvil como mencionamos anteriormente está estructurada en *boxes* y se encuentra en la parte inferior izquierda. Hay uno que funciona como matriz desde donde nacen y mueren los caminos hacia los otras partes de la *Fantasia*. Este eje central presenta las opciones de dinámica (*pianissimo*, *mezzoforte* y *fortissimo*) y de articulación que se usarán en caso de que no exista una predeterminada, también conecta con los módulos internos (dos para piano, uno para piano y bajo y uno para piano y percusión). Cada uno de éstos tiene una indicación de carácter y de duración dentro del *box*. Todos los elementos además tienen en común la indeterminación de alturas y ritmo.

Como primer decisión estética fijamos la duración de las cuatro series principales de acuerdo con la fecha de lo sucedido: 16 de diciembre del 2017 (16 / 12 / 20 / 17). A cada uno de los módulos se le destinó un número que se expresa en los segundos que debe sonar. Otros parámetros establecidos son alturas y/o ritmos definidos o instrumentos que buscan un timbre, una sensación o una reacción particular, pero con elementos indeterminados que el intérprete decide en medio del *performance*.

El primer módulo es *Comulonimbus Incus*, llamado así por las nubes que traen calma antes la tormenta. Mary Mar estaba “*cansada pero feliz*” al comienzo de su jornada, repartía regalos a los niños, compartía la comida con las otras madres de la comunidad y disfrutaba de los resultados del día. Esta serie será interpretada sólo por el piano, busca evocar una sensación de tranquilidad y serenidad, por eso escogimos el intervalo de sexta mayor ascendente, que tiene una sonoridad ligera y consonante. El parámetro dado para la ejecución es:

“Tocar sextas mayores ascendentes simultáneas, cuya raíz esté dentro de la quinta octava del piano, con ritmo indeterminado durante 16 segundos. El músico debe buscar evocar tranquilidad y serenidad” (Los autores).

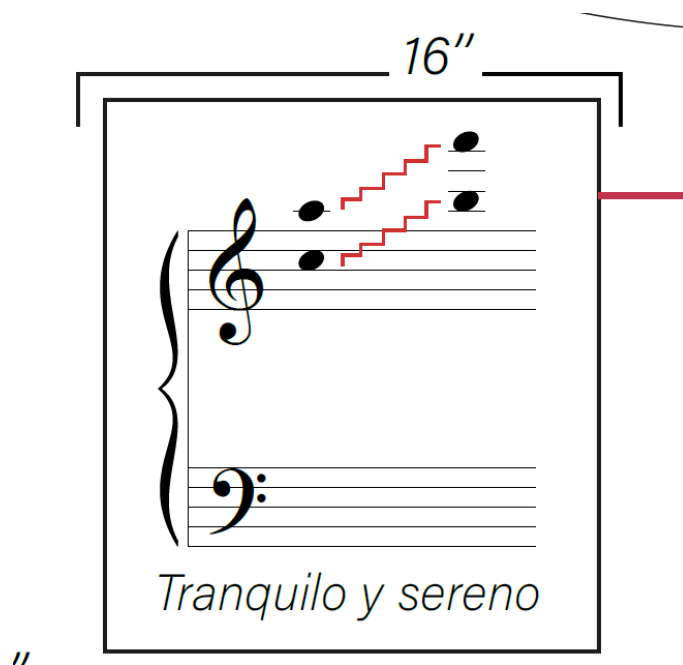


Ilustración 58. Módulo *Comulonimbus Incus*. Los Autores

Luego de que Mary Mar sale de la reunión con sus vecinas hacia su casa es abordada por dos hombres que le exigen identificarse y le hacen preguntas respecto a su destino. Este es el inicio de “*El Diluvio*”, como se llama este módulo. Aquí nuestro principal componente semántico es el miedo. El bajo y el piano van a interpretar alturas definidas: un acorde disminuido (en el primer instrumento tritono entre el Sol 2 y el Do sostenido 3, Mi 2 y Si bemol 2 en el otro, con una

sugerencia de efecto de distorsión), que genera incomodidad y tensión al oído, con ritmo aleatorio durante 12 segundos. Buscamos una sonoridad que genere angustia y repetitividad, como las gotas de lluvia cayendo insistentemente en el suelo. El parámetro para este fragmento será el siguiente:

“Tocar el tritono, con ritmo indeterminado durante 12 segundos. El músico debe buscar evocar la angustia del diluvio en la tormenta”. (Los autores)

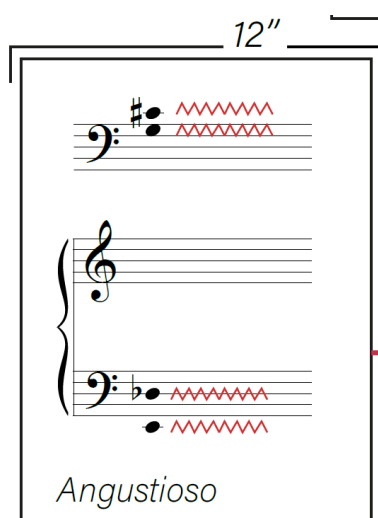


Ilustración 59. Módulo El Diluvio. Los Autores

El tercer módulo que compone este móvil lo denominamos: “*La Tempestad*” recordando el tormento de dolor y angustia que vivió Mary Mar siendo violada frente a su hija por miembros de bandas delincuenciales organizadas. “*Fresca mamita que a usted le tenemos algo mejor preparado*” son palabras textuales que la protagonista recuerda cuando redactó la historia. Aquí el fragmento se construyó en *Fortísimo*, en las 4 notas más graves del piano: *la, si bemol, si, do*, con ritmo indeterminado:

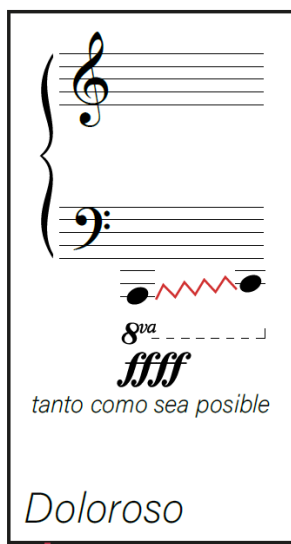


Ilustración 60. Módulo La Tempestad. Los Autores

En la percusión, tenemos unas propuestas gráficas producto del laboratorio, que buscan evocar atmósferas sonoras y que representamos a través de gestos dibujados. Los timbres definidos son:

- Golpe profundo en el bombo, el gesto hace alusión a un *crescendo* redoblado con profundidad.



Ilustración 61. Timbre definido Golpe profundo. Los Autores

- Dedos de las manos frotando el entorchado del redoblante.



Ilustración 62. Timbre definido Entorchado frotado. Los Autores

- Frotando el arco de un violín en el set de platillos suspendidos/gong.

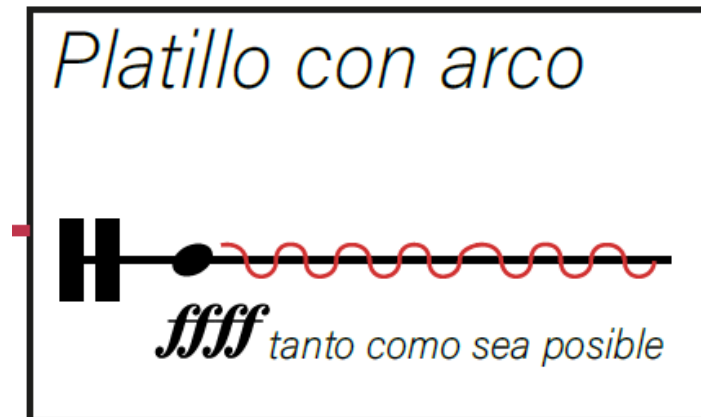


Ilustración 63. Timbre definido Plato suspendido con arco. Los Autores

- Baqueta contra la orilla del redoblante (*Cross stick*)



Ilustración 64. Timbre definido Cross stick. Los Autores

- Baqueta contra el borde de la campana

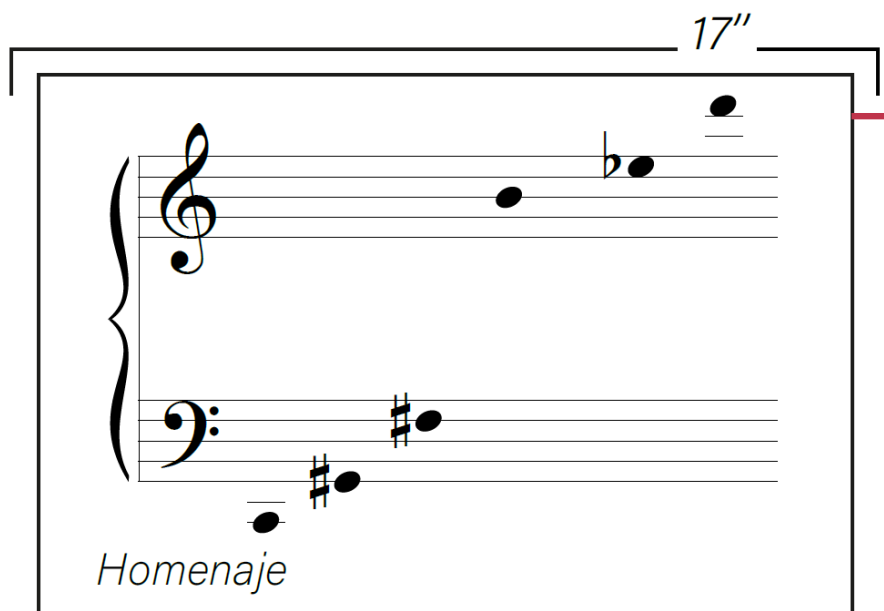


Ilustración 65. Timbre definido Borde. Los Autores

Esto será interpretado durante 20 segundos y buscará evocar la sonoridad más violenta y agobiante posible. El parámetro establecido será:

“Tocar los timbres con ritmo indeterminado durante 20 segundos. El músico debe buscar evocar miedo, angustia y dolor de la tempestad en la tormenta”

*Resiliencia* es el último párrafo del texto, donde Mary Mar cierra con las palabras que le dan nombre al módulo “*No tengo fuerzas para rendirme*”. Este es el homenaje a las víctimas que con mucho esfuerzo y trabajo logran superar las adversidades del contexto para continuar con sus vidas. La protagonista es sólo una de las víctimas, que resisten a pesar del duro golpe que la violencia ejerce sobre ellas. Este fragmento es una reinterpretación de la serie original *Mary Mar*, expresando su transformación y evolución desde su infancia hasta el final de la historia. Este fragmento tiene las alturas determinadas, pero el ritmo y el orden de ejecución son indeterminados y está construido para el piano.



The image shows a musical score for a piano piece titled "Homenaje". It consists of two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains four notes: a whole note on G4, a quarter note on F#4, a quarter note on E4, and a half note on D4. The bass staff contains four notes: a whole note on C3, a quarter note on D3, a quarter note on E3, and a half note on F3. A bracket above the staves indicates a duration of 17 seconds. The word "Homenaje" is written in italics below the bass staff.

Ilustración 66. Módulo *No tengo fuerzas para rendirme*. Los Autores

## 10. Reflexiones construidas.

En esta obra los autores logramos relacionar los discursos musicales de algunas corrientes contemporáneas importantes del siglo pasado, lo que significó una búsqueda exhaustiva. La vanguardia presenta una paleta de estilos y discursos muy amplia, que era un poco lejana a los tratamientos compositivos utilizados por nosotros previamente. Sin embargo, encontramos en cada una de las seleccionadas para trabajar (serialismo dodecafónico, serialismo libre, aleatoriedad e indeterminismo) las herramientas necesarias para expresar sonoramente, lo que el conflicto y la violencia generan en las poblaciones y lo que la historia de Mary Mar nos cuenta. Buscamos darle relevancia a nuestra visión para sintetizar parcialmente una posición política y artística en la investigación y el producto. Es un logro (aunque sea un primer acercamiento) la consolidación de una postura y un modelo creativo pensado para las *"Sonoridades del Conflicto"*, por supuesto es una perspectiva que debe seguir madurando a través de cada trayectoria.

Nuestras necesidades estéticas motivaron el acercamiento al arte contemporáneo. Este fue un primer proceso provechoso como investigadores, compositores y músicos, pues adquirimos bases y recursos para continuar en el largo plazo creando y desarrollando un estilo propio y un discurso político. Aquí intentamos hacer una síntesis sonora de lo que representó y representan testimonios de violencia en el país. Aportamos a las reconstrucciones simbólicas de memoria y de hechos bélicos del conflicto, parte importante para el posacuerdo y la Ley de Víctimas.

Este es un proyecto que busca desde el arte, manifestar nuestra postura a través de una producción sonora y gráfica que habla de política de una forma contestataria, denunciando y visibilizando hechos bélicos y circunstancias sociales que se continúan accionando en el re-conflicto que surge en el país. El trabajo artístico es una parte fundamental en la construcción de la paz. La historia da cuenta de cómo estas manifestaciones colaboran en la preservación de la memoria y su divulgación en las comunidades, y esta obra termina siendo una semilla de paz en el proceso de posacuerdo.

Durante la investigación de nuestros referentes, haciendo mención particular a Jacqueline Nova, se abrió un horizonte de posibilidades y recursos compositivos, un lenguaje que satisface nuestras necesidades sonoras. Como autores alimentó y marcó nuestras perspectivas creativas y el cómo desde la academia aportamos a estos procesos de reconstrucción de memoria. Creemos

que cada vez que reinterpretemos, escuchamos, estudiamos y analizamos las obras de quienes fueron pioneros de estos estilos, mantenemos vivo el legado musical que cada artista dejó y continuamos labrando el tejido de la vanguardia local.

Esta composición se desarrolló sobre un discurso que surge del enlace dramático entre el texto de Mary Mar y el estudio de cada referente y corriente estética. Es una síntesis representativa del vínculo entre las disonancias, consonancias y el contexto violento. La reflexión sobre la acción creativa nos permitió articular cada uno de los elementos que estructuraron la obra, proponiendo modos de interpretación abiertos al panorama vanguardista de la música contemporánea. La búsqueda constante de lenguajes asimétricos y no convencionales nos aporta herramientas creativas para las nuevas piezas que pertenezcan al paisaje sonoro del conflicto colombiano.

Esta es una obra abierta, como la propuesta de Umberto Eco. Su carácter aleatorio producirá nuevas versiones en cada interpretación, siempre está en constante reconstrucción y deconstrucción. Fue necesario adecuar las partituras y las partes gráficas de la *Fantasia* para este modelo de interpretación no convencional, y junto a la ambigüedad de los símbolos de la partitura (que encontramos en el ejemplo de *Cadenza*) el intérprete podrá jugar y darle un nuevo sentido a la forma a partir de su reconstrucción.

Respecto al *Art Score*, encontramos en él una manera de generar vínculos entre las sonoridades, los colores, las formas y los diseños. Esta relación nos permitió articular de manera concreta cada uno de los móviles y rupturas textuales, cumpliendo con las necesidades estéticas y estructurales de la *Fantasia*. También es preciso reconocer el desarrollo y el trabajo de la espacialidad en la partitura, pues la superposición de capas le da profundidad al espectro visual y auditivo, brindando así otras posibilidades interpretativas al músico. Todo el proceso de apropiación, creación e intervención de gráficas convencionales y ambiguas deja como resultado un producto en donde se mezclan técnicas extendidas y tradicionales, ambas con trasgresiones importantes en pro de la intención de los autores.

Dentro de esta propuesta de interpretación también fue importante la ambigüedad de la métrica y el *tempo* (enmarcado en un contexto indeterminista). Estos elementos musicales de una u otra manera coartan la libertad del artista a la hora de escoger algún modo de ejecución. Aquí no existen jerarquías, por lo que cada propuesta nueva sufrirá necesariamente cambios

estructurales durante el performance. Cada célula rítmica, módulo y serie es una unidad y no hay forma de dividirla simétricamente o de darle mayor protagonismo a una nota por su posición en el compás (acento tésico).

Otra reflexión que surge de este trabajo es la necesidad de fortalecer los espacios académicos en la Licenciatura en Música enfocados hacia el estudio de lenguajes y recursos sonoros no convencionales. También fomentar la investigación y la conformación de grupos orientados a estas corrientes estéticas. Esto le da visibilidad a la Universidad y a la comunidad artística de la Pedagógica en la escena vanguardista local. El proyecto aporta otra perspectiva al catálogo de composiciones contemporáneas que surgen en el Departamento de Educación Musical y también sugiere una propuesta de articular el arte y la política en procesos de creación sobre hechos y contextos violentos en el país.

A este trabajo anexamos el *Art Score* (su proceso y prototipos) y la primera versión grabada que resulta de nuestras reflexiones durante el desarrollo de esta composición. Dicha versión puede funcionar como una guía de nuevas obras o versiones que puedan alimentarse o surgir de nuestra investigación.

- **Bibliografía - Discografía**

Acosta Sierra, Paola Helena. 2019. ***Justicia [poética] y memoria [inquietante]***. Universidad Pedagógica Nacional. Primera Edición.

Álvarez Gutiérrez, Ramón Adrián. 2012. ***Formas Musicales Instrumentales del Renacimiento***. Universidad de Guadalajara. Guadalajara.

Amorocho Micán, Díaz Vásquez, Lara Agudelo, Piamba Pusquin, Torres de Gómez, Yaya Cuervo, Baracaldo Bejarano, Forero Yépes, Mesa Ramírez, Sandoval, Tejada Castañeda, Vargas Rojas, Mary Mar. 2019. ***Almas que escriben - Vidas en medio del Conflicto Armado***. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Aragón Ayala, Ranulfo Oscar. 2013. **La Deconstrucción como movimiento de transformación.** Revista: Ciencia, Docencia y Tecnología. No. 47, 79-93. Universidad Nacional de Entre Ríos. Paraná.

Archer, Bruce. 1995. **The Nature of Research.** Journal of Design No. 5. 6-13

Barbizet, Jacques. 1969. **Psychophysiological mechanisms of memory.** Handbook of Clinical Neurology. Vol. 3, 258-267. Amsterdam.

Bernal Castro, Carlos Andrés. Moya Vargas, Manuel Fernando. 2018. **Conflicto armado en Colombia. Derecho internacional humanitario en el conflicto armado colombiano.** Universidad Católica de Colombia. Bogotá.

Beverley, Jhon. 1987 **Anatomía del testimonio.** Revista de Crítica Literaria Latinoamericana No. 25 pp. 7-16. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. Lima.

Buj Corral, Marina. 2015. **Partituras gráficas y gráficos musicales en el Arte Contemporáneo (1950-2010).** Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona.

Cage John. 1990. **An Autobiographical Statement.** Southern Methodist University. Nueva York. Tomado de [https://johncage.org/autobiographical\\_statement.html](https://johncage.org/autobiographical_statement.html)

Carvajal Johanna. 2018. **El relato de guerra: Cómo el arte transmite la memoria del conflicto en Colombia.** Université Aix-Marseille. Marsella, Francia.

Centro Nacional de Memoria Histórica. 2013. **¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad.** Bogotá: Imprenta Nacional.

Culler, Jonathan. 1984. **Sobre la Deconstrucción: Teoría y Crítica después del Estructuralismo.** Cátedra Editores. Madrid.

Díaz de la Fuente, Alicia. 2005. **Estructura y significado en la música serial y aleatoria.** Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Eco, Umberto. 1970. **La Definición de Arte.** Ediciones Martínez Roca. Barcelona. Primera Edición.

Fajardo M., Darío. 2015. *Estudio sobre los orígenes del conflicto social armado, razones de su persistencia y sus efectos más profundos en la sociedad colombiana*. Bogotá: Espacio Crítico.

Ferry, Stephen. 2012. *Violentología. Un Manual del Conflicto Armado Colombiano*. Ícono Editorial. Bogotá

Galella, Leandro. Giménez, Marcelo. 2019. *La Bienal Hispanoamericana de Arte. Representaciones nacionales, regionalismos y dictaduras*. Boletín de Arte (N.º 19). Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. La Plata. Buenos Aires.

Giménez, Antonio Aguilar. 2004. *Estructuralismo: Introducción a la Materialidad del Lenguaje en Teoría de la Literatura*. Universidad de Valencia. Valencia.

González Posso, Camilo. Gonzales Perfán, Leonardo. Espitia, Carlos. Cabezas, Juana Valentina. 2020. *Posacuerdo traumático: Coletazos en la Transición desde el Acuerdo de Paz al Posconflicto*. Observatorio de Conflictividades y Derechos Humanos del Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz Indepaz. Bogotá.

Halbwachs, Maurice. 1968. *La Memoria Colectiva*. Presses Universitaires de France. España.

Huaman Villavicencio, Miguel Ángel. 2003. *Claves de la Deconstrucción. Lecturas de Teoría Literaria II*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos Fondo Editorial. Lima.

Jaimes Carvajal F. Abelardo. 2017. *Aproximación a la Definición de Investigación Artística desde la Praxis Musical*. Documento inédito producido como material didáctico para las clases de investigación formativa en la Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional en Bogotá, Colombia - Versión #2.

Jara, René. Vidal, Hernán. 1986. *Testimonio y literatura*. Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures. University of Minnesota. Minneapolis

Jasser Pla, Francisco. 1982. *Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes*. Grupo Real Música. Primera Edición. Madrid

Jelin, Elizabeth. 2002. **Los trabajos de la Memoria**. Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A.

Kroc Institute for International Peace Studies. 2019. **State of Implementation of the Colombian Final Accord**. University of Notre Dame. Notre Dame.

Lara Velásquez, Rossana. 2012. **Reflexiones en torno al indeterminismo de Jhon Cage: Orígenes, efectos y controversias actuales**. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical No. 123, 35-54.

Loaiza Cano, Gilberto. 1999. **La Vanguardia en Colombia Durante los Primeros Decenios del Siglo XX**. Revista Estudios De Literatura Colombiana Vol. 4, No. 1, 9 - 22.

López Cano, Rubén y San Cristóbal Opazo, Urzula. 2014. **Investigación artística en música - Problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona: El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México.

Luria, Alexander Romanovich. 1986. **Atención y Memoria**. Editorial Planeta. Barcelona

Mersmann Hans. 1963. **Método para el análisis de la música contemporánea**. Revista Musical Chilena vol. 17 no. 83 pág. 37- 54.

Nova Sondag, Jacqueline del Carmen, 1963, **Fantasia**. Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

Paraskevaídis, Graciela, 1985, **Música dodecafónica y serialismo en América Latina**. Revista Pauta Volumen 4, Número 14. México.

Randall, Margaret. 1992. **¿Qué es y cómo se hace un testimonio?** Revista de Crítica Literaria Latinoamericana No. 36: *La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa* pp. 23-47. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. Lima

Reti, Rudolph. 1965. **Tonalidad, Atonalidad y Pantonalidad - Estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del siglo XX**. Ediciones Rialp S.A. Madrid.

Ricoeur, Paul. 1999. **La Lectura del Tiempo Pasado: Memoria y Olvido**. 1999. Universidad Autónoma de Madrid. España.

Ríos Sierra, Jerónimo. 2017. *Breve historia del conflicto armado en Colombia*. Los Libros de la Catarata. Madrid.

Rivera Revelo, Laura. 2020. *Memoria, reparación simbólica y arte: la memoria como parte de la verdad*. FORO: Revista de Derecho No. 33, 30 - 65.

Romano G, Aharonián, Gómez-Vignes, Paraskevaídis, Rodríguez M. 2000. *Homenaje a Jacqueline Nova*. Revista A Contra Tiempo No. 12. Bogotá.

Rueda, Maria Helena. 2009. *Imaginario de la Violencia*. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos Vol. 34, No. 1, 227-241.

Sanabria Rodelo, Alejandro. 2018. *Expresiones artísticas de las víctimas como mecanismo de reparación transformadora en Colombia. El caso de las tejedoras de Mampuján*. Ciencia Jurídica: vol. 7 no. 13, 171 - 184. Bogotá

Schöenberg, Arnold. 1959. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Philosophical Library. Nueva York.

Sotelo Huertas, Miriam. 2015. *La fantasía y Robert Schumann*. Revista *Temas para la Educación*. Nº 33. Sevilla.

Stockhausen, Karlheinz. 1973. *Stockhausen's notes in Karl H. Wörner Stockhausen: Life and Work*. Faber and Faber. Londres.

Tirado Gallego, Marta Inez. 2003. *Arte y mal-estar en Colombia desde la segunda mitad del siglo XX*. Tesis doctoral, Universidad de la Rioja. Logroño

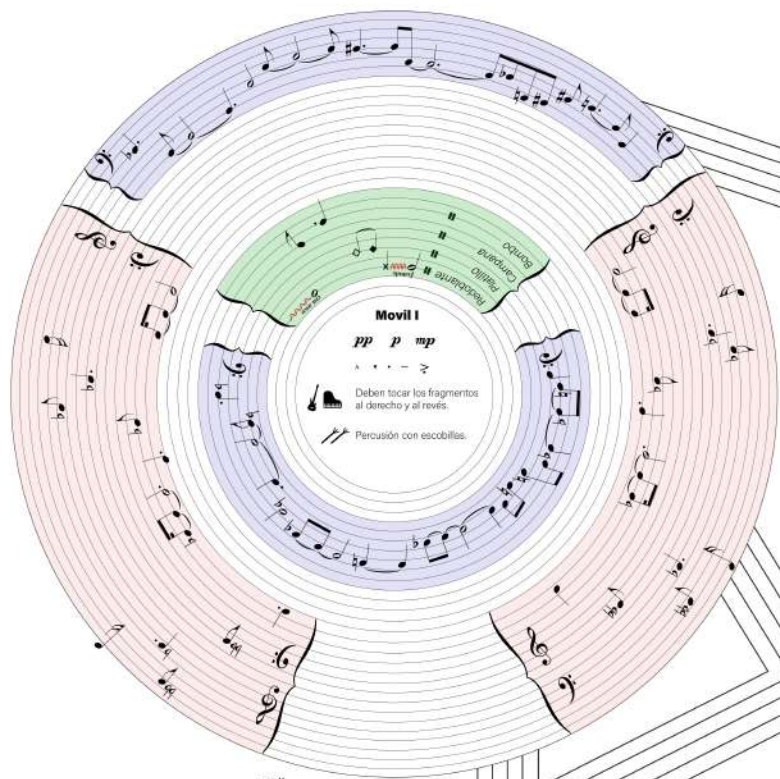
Torodov, Tzvetan. 2000. *Los Abusos de la Memoria*. Editorial Paidós. Barcelona.

Piper Shafir, Isabel. Fernández Droguett, Roberto. Íñiguez-Rueda, Lupicinio. 2013. *Psicología Social de la Memoria: Espacios y Políticas del Recuerdo*. Revista *Psykhe* Volumen 22, No. 2, 19-31. Santiago de Chile.

Zúñiga Chanto, Fernando. 2007. *John Cage. Sonatas e interludios para Piano Preparado*. Revista *Káñina*, vol. XXXI, núm. 1. Universidad de Costa Rica. San José.

- **Anexos**

1. Art Score – Fantasía Mary Mar – Las sonoridades del conflicto.
2. Hoja de indicaciones de interpretación y glosario.



*Piano*  
*mf* tanto como sea posible

*Bajo*  
*mf* tanto como sea posible

*Bombo y otro instrumento*  
*mf* tanto como sea posible

Redoblante

Platillo

Campana

Bombo

*mf* tanto como sea posible

**Movil II**  
*mf f - - - sfz sfz*  
 Delay o Reverb  
 Mención el arpa registros 3, 4 y 5.

*Piano* X3

En cada repetición debe eliminarse una nota entre si bemol, si natural y do sostenido. Los silencios se llenarán con las balas de la percusión.

*Bajo*

*Led*

16"

Tranquilo y sereno

12"

Angustioso

17"

Homenaje

**Movil IV**  
*pp mf ff*  
 Distorsión  
 Esc. (una corda) (tre corde)

Platillo con arco

Entorchado frotado

Doloroso

Cross stick

Campana

Bombo profundo

**Movil III**  
*pp p mf f ff sfz sfz*  
 Esc. (una corda) (tre corde)  
 En la mano izquierda usar un casquillo como "slide"  
 Dirigirse al arpa del piano.

Bombo

Tom

Redoblante

Campana

Platillo

## NOTAS PARA LA INTERPRETACIÓN

Esta composición es una obra abierta, y como tal, debe recibir un tratamiento diferente a la hora de la lectura y la interpretación. Esta es una pieza escrita en el marco del conflicto, cuenta un hecho de violencia directa y está dedicada a las miles de víctimas. El intérprete debe procurar mantener en su mente el insumo del enlace dramático de esta obra. Cada móvil cuenta con caminos que los comunican entre sí, de forma laberíntica. Cada uno es diferente, tienen distancias y gestos distintos para que cada transición de una parte a otra sea única dentro de los lineamientos de lo indeterminado.

Para su facilidad en los móviles II y IV los módulos están ubicados dentro de “cajas musicales” o “boxes”, no es necesario tocar los fragmentos en un orden determinado, pero deben sonar la totalidad de los mismos antes del final. También pueden ser repetidos si el intérprete así lo considera. Es importante que antes del performance y durante los ensayos de la obra los músicos se pongan de acuerdo respecto a cómo y en qué momento de la obra interpretarán estos *boxes*. Los móviles I y III son de naturaleza circular, dada las necesidades interpretativas que se encuentran en la *Fantasia*. Los fragmentos del móvil I están sombreados y tienen colores distintos dependiendo el instrumento que debe interpretar las series.

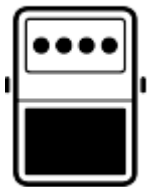
También, los fragmentos en los móviles son de libre interpretación dinámica (matices y articulaciones), exceptuando aquellos donde dentro de su escritura está explícita una dinámica en particular. Es libertad del intérprete el tempo en que decida ejecutar los pasajes (siempre y cuando cumpla con los parámetros de duración de algunos de los móviles). A continuación presentamos un glosario de las indicaciones gráficas que se utilizaron en la obra:



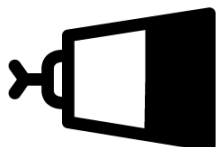
Para el piano: La indicación que sigue a este ícono debe aplicarse en el piano.



Para el bajo eléctrico: La indicación que sigue a este ícono debe aplicarse en el bajo.



Pedal: la indicación de efecto se aplica al pedal del bajo eléctrico.



Campana: Tocar el borde sombreado de la campana (borde)



Baquetas: El músico puede escoger entre los diferentes percutores (punta de madera, punta de nylon o escobillas)



Arpa: dirigirse al arpa del piano



Munición en el bajo: utilizar munición en la mano izquierda como *slide*.



Munición en el arpa: ubicar munición dentro del arpa.



Caminos: los caminos entre los móviles pueden tomarse en ambos sentidos.