

Violencia de estado y consumismo: una Colombia oprimida expresada en canciones

Diego Alejandro Duarte Castro

Código: 2016275014

**Trabajo de grado como requisito parcial para optar por el título de
LICENCIADO EN MÚSICA**

Línea de investigación creación

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Bogotá D. C.

2022

Violencia de estado y consumismo: una Colombia oprimida expresada en canciones

Diego Alejandro Duarte Castro

Código: 2016275014

Asesor: Silvia Ortega

Línea de investigación creación

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Bogotá D. C.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1 - PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.	8
1.1. Descripción	8
1.2. Pregunta de investigación	10
1.3. Objetivos:	10
1.4. Justificación.....	11
1.5. Antecedentes.	13
CAPÍTULO 2 - MARCO CONCEPTUAL.....	19
2.1. Violencia de estado en Colombia – Últimos dos años.	19
2.2. Consumismo en Colombia- Últimos dos años.	21
2.3. La canción protesta en América Latina.	28
2.4. Canción protesta y censura - implementación de la metáfora.....	33
2.5. Canción protesta y poesía.	35
2.6. La décima espinela.	36
2.7. La décima y la canción.	40
2.8. Recursos alternos a la décima.	45
2.9. De la creatividad artística y algunos de sus enfoques	50
2.10. Referentes teórico – musicales.....	62
CAPÍTULO 3 – MARCO METODOLÓGICO.	63
3.1. Criterios de revisión sobre la literatura consultada.	64
3.2. Criterios para el análisis y composición musical	65
3.3. Autoetnografía.....	66

CAPÍTULO 4- RESULTADOS.....	75
4.1. Fases y etapas del proceso creativo.....	75
4.1.1. Primera etapa- experimentación sonora y adaptación de letras.....	75
4.1.2. Segunda etapa – Transcripción y arreglo.....	76
4.1.3. Tercera etapa – Escritura de las décimas finales.....	85
4.1.4. Cuarta etapa – Grabación y producción musical.....	90
4.1.5. Quinta etapa – Producción audiovisual.....	91
CAPÍTULO 5 – CONCLUSIONES.....	92
BIBLIOGRAFÍA.....	96
❖ Enlaces de las canciones.....	101

INTRODUCCIÓN

En los últimos dos años, Colombia se ha visto envuelta en diferentes coyunturas de carácter político y social que han afectado violentamente a sus habitantes; en 2021 debido a las masacres presentadas, las muertes a líderes sociales, los actos de corrupción política, el declive económico generado por la pandemia Covid – 19, la creciente ola de desempleo, los problemas de financiación en las universidades públicas, la reforma tributaria y la salud, entre otros factores, se han generado movilizaciones y paros estudiantiles y nacionales en pro de los derechos humanos; desafortunadamente, éstos llamados a la justicia, resistencia y oposición han desencadenado en múltiples actos de represión y violencia por parte del estado.

Debido a diversos factores económicos, sociales y culturales producto de la historia previa de nuestro país en el marco del consumo y la llegada de la pandemia, el autor decide abordar la temática del consumismo en Colombia; estas dos problemáticas identificadas previamente han sido el incentivo para el desarrollo de un producto artístico crítico que busca contribuir por medio de la generación de reflexión y memoria histórica en nuestro país.

Para la implementación de las temáticas abordadas, el autor decidió utilizar un recurso estructural poético para la creación de la letra en las canciones, la décima espinela, la cual ha presentado un reciente auge en nuestro territorio debido a la difusión realizada por el poeta y repentista Cubano Alexis Díaz Pimienta y el cantautor Uruguayo Jorge Drexler.

Al igual que Colón, la décima, estructura poética de diez versos octosílabos creada en el siglo XVI, llega a Colombia en barco, se hace parte de la tradición oral campesina, y con el pasar del tiempo, es utilizada por poetas, escritores, políticos y juglares.

Siglos más tarde, en los años sesenta y setenta un movimiento musical subversivo surge en Latinoamérica como símbolo de oposición, resiliencia y esperanza ante las diferentes problemáticas de carácter social, militar y político que afrontaba el mundo, la canción protesta.

“De galeones y relatos
Con dolor y maestría
De colón a los buen día
La espinela fue el mandato
Y entre versos vallenatos
Y juglares elocuentes
Los diez versos de Vicente
Por los campos y canciones
Se instauraron como dones
En cantores insurgentes”

Diego Duarte 2022

En el primer capítulo el lector encontrará información referente a la descripción y planteamiento del problema seguido de la pregunta de investigación y algunas preguntas de carácter contextual, estructural, histórico y musical; los objetivos generales y el objetivo específico preceden a éste componente.

En la Justificación se establecieron los aportes que se consideraron relevantes para la realización del proyecto y en adición se ofreció un punto de vista personal frente a la importancia del producto creativo y la investigación en las temáticas presentadas en el proyecto de vida del autor.

Este proyecto llevó a cabo una recopilación de información proveniente de diferentes fuentes literarias y audiovisuales guiadas bajo los parámetros de citación establecidos por las normas Chicago, su diseño metodológico es de carácter mixto, toma elementos de la investigación cualitativa y documental propuesta por Rubén López Cano, se establecieron criterios de revisión expuestos por Sampieri (2010) para las fuentes consultadas; se empleó la intertextualidad heurística como herramienta metodológica para el análisis de datos, se presentaron resultados musicales por medio de etapas y fases bajo un análisis musical referente a algunos de los conceptos presentados en los textos: “*Composición y arreglos de música popular*” de Rodolfo Alchurrón, “*Introducción a la música en veinte lecturas*” de

Jaime Donoso Arellano y *“Arranging music for the real world, classic and comercial aspects”* de Vince Corozine.

Se desarrolló una autoetnografía reflexiva a manera de auto entrevista con el fin de acercar al lector a la perspectiva autobiográfica y etnográfica del autor en relación con las temáticas abordadas. El marco conceptual presenta información relevante frente a temáticas como: la violencia de estado y el consumismo en Colombia, la canción protesta en Latinoamérica, la décima espinela, algunos recursos poéticos y métricos para la estructuración de letras y la creatividad artística desde diferentes perspectivas; éstos ejes fueron abordados con el fin de ofrecer información pertinente que pudiera contribuir al proceso creativo del autor y de futuros cantautores de la Universidad Pedagógica Nacional; el proyecto cuenta con ejemplos de 26 canciones escritas por cantautores latinoamericanos en el marco de la canción protesta y la décima espinela, todas las canciones están numeradas y los enlaces de los videos se encuentran al final del documento.

Este proyecto pretende convertirse en un llamado a la reflexión, el desarrollo de la creatividad y la investigación; El producto creativo final: la composición de dos canciones con un concepto crítico y reflexivo frente a las temáticas de la violencia de estado y el consumismo en Colombia. Se presenta con sus respectivas partituras y en formato audiovisual.

Enlace de la primera canción (Ampárame): <https://www.youtube.com/watch?v=-12JXlbxt7s>

Enlace de la primera canción (S.O.S.): <https://www.youtube.com/watch?v=Mz7muUiTujw>

Para finalizar, en las conclusiones se verificó el cumplimiento de objetivos y las preguntas de investigación en compañía de la reflexión personal del autor frente a los ejes abordados.

El proyecto está estructurado bajo los parámetros de citación propuestos por las normas Chicago.

CAPÍTULO 1 - PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

1.1. Descripción

Como es mencionado en la introducción, en los últimos dos años, producto del inconformismo social ocasionado por la des financiación a la educación pública, la reforma tributaria propuesta en el 2021, las muertes a líderes sociales, masacres y torturas en diferentes departamentos del país, la corrupción política, y el declive de la economía Colombiana debido a la pandemia Covid 19, se han desatado manifestaciones que buscan llevar a cabo un llamado a la justicia y el cambio en nuestro país, sin embargo esto ha desencadenado en actos de violencia y represión por parte del Estado hacia los habitantes del pueblo Colombiano, en consecuencia el arte en sus múltiples manifestaciones ha logrado instaurarse como combustible y motor de ayuda para la divulgación, influencia y la generación de memoria histórica en nuestro pueblo.

Desde los años sesenta y setenta en Latinoamérica debido al inconformismo social presentado por diversas coyunturas de índole militar y político surge un movimiento musical desarrollado por cantautores con el fin de contribuir a la lucha por la justicia y emancipación de los pueblos latinoamericanos: la canción protesta.

La RAE define al cantautor como aquel cantante, por lo común solista, que suele ser autor de sus propias composiciones, en las que prevalece sobre la música un mensaje de intención crítica o poética. (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, < cantautor, ra, > última modificación 2019 <<https://dle.rae.es>>).

Desde el surgimiento de éste movimiento hasta el día de hoy cantautores como Silvio Rodríguez, Jorge Drexler, Violeta Parra, Víctor Jara, los hermanos Valencia Aristizábal, Joaquín Sabina, Mercedes Sosa, Fito Páez, Facundo Cabral, Andrea Echeverry, Cesar López entre otros, han llevado a cabo su labor compositiva implementando letras que transmiten un mensaje social crítico, poético y reflexivo frente a diversas problemáticas que aquejaron y a día de hoy afectan a sus respectivas naciones y al mundo entero. Sucesos como la guerra de Vietnam, los regímenes dictatoriales de carácter militar, el conflicto

Palestino – Israelí, entre otros, han inspirado al surgimiento de canciones que buscan exponer problemáticas y hacer un llamado de consciencia en búsqueda del bienestar humano. Para ello éstos referentes han utilizado diversos géneros folclóricos y autóctonos como la trova, la milonga, el bambuco y otros géneros de tipo balada, pop, rock, entre otros; en sus obras también se evidencia el desarrollo de un lenguaje musical elaborado en términos de armonía, desarrollo melódico, orquestación y estructuración poética por medio de la implementación de recursos métricos en conjunto con el uso de figuras retóricas y literarias en las letras de sus canciones, éstos recursos han sido implementados y desarrollados por escritores, poetas y cantautores a lo largo de la historia Latinoamericana desde su creación en el siglo de oro español.

Debido al objetivo de éste proyecto, el cuál recae en la composición de dos canciones, el autor experimenta la necesidad de abordar la temática de la creatividad artística y algunos de sus enfoques con el fin de nutrir su proceso creativo y el de los lectores de éste proyecto por medio de las diferentes perspectivas encontradas y debatidas frente a éste fenómeno.

Son identificados enfoques que se sustentan con base en procesos metódicos deliberados y estructurados para la creación artística, en contraposición algunos exponentes atribuyen rasgos de la creación a la experimentación, inspiración e incluso a la intervención divina; la oposición clásica entre racionalismo y empirismo resulta ser de gran valor conceptual para el autor, el cual parte del análisis heurístico de algunos textos para debatir las diferentes aproximaciones encontradas frente a la experiencia de diversos autores en el campo de la creación artística; factores como el contexto sociocultural, la formación académica e incluso las creencias espirituales dan como resultado un producto creativo que puede ser sometido a diversas perspectivas que buscan explicar el fenómeno de la creación artística.

Éste proyecto busca contribuir a la reflexión y generación de memoria histórica por medio de la composición de dos canciones del genero protesta escritas en décimas en compañía de la presente investigación y contribuir al proceso creativo del futuro cantautor de la Universidad Pedagógica Nacional por medio de la intervención heurística del autor referente a los ejes previamente mencionados.

Gracias a la documentación extraída de conferencias, canciones, textos académicos, análisis de referentes, composiciones y la experiencia y exploración personal del autor, este proyecto “la composición de dos canciones con un trasfondo crítico y reflexivo frente a las temáticas de la violencia y el consumismo en Colombia” busca contribuir al campo de la investigación creación de la Licenciatura en Música.

1.2. Pregunta de investigación

¿Cómo generar reflexión y memoria histórica frente a los problemas de violencia de estado y consumismo durante los últimos dos años en Colombia, a partir de la composición de dos canciones del género protesta, utilizando el recurso de la décima espinela?

1.3. Objetivos:

Objetivo General:

Componer dos canciones en décimas que incentiven a la reflexión y generación de memoria histórica frente a las temáticas de la violencia de estado y el consumismo en Colombia durante los últimos dos años por medio de una investigación en el campo de la canción protesta, la décima espinela y la creatividad artística.

Objetivos específicos:

1. Explorar las temáticas de la violencia de estado y el consumismo en Colombia durante los últimos dos años.
2. Explorar diferentes perspectivas frente a la creatividad artística y la cantautoría.
3. Indagar frente al trabajo compositivo realizado por algunos cantautores de habla hispana en el marco de la canción protesta.

4. Identificar canciones que utilicen la décima espinela como recurso compositivo para la estructuración de letras.
5. Explorar el desarrollo de la décima espinela en Colombia.
6. Identificar recursos poéticos y métricos alternos a la décima que contribuyan a la creación de letras en canciones.
7. Difundir el producto creativo final.

1.4. Justificación

Este proyecto busca llevar a cabo una contribución por medio de la reflexión y generación de memoria histórica frente a la violencia de estado y el consumismo en Colombia en los últimos dos años gracias a la composición e investigación referente a los ejes del componente textual, musical, histórico y etnográfico de la canción protesta, la décima espinela y la creatividad artística con el fin de contribuir al campo de la investigación creación en la Universidad Pedagógica Nacional, en adición, ésta investigación busca aportar a la formación de cantautores y compositores por medio de la intervención realizada por el autor en las temáticas presentadas.

Este proyecto también está sustentado con base en los aportes expuestos por parte de algunos compositores de habla hispana como Jorge Drexler, León Gieco, Violeta Parra, Víctor Jara, y el trabajo compositivo realizado por algunos exponentes Colombianos; está dirigido a intérpretes, cantautores, compositores y letristas que busquen nutrir sus procesos creativos y ampliar sus conocimientos en las temáticas presentadas.

La pertinencia en las temáticas sociales y musicales abordadas en las obras de éste proyecto recae en la coyuntura nacional que atraviesa Colombia: noventa y seis masacres en 2021, veintisiete en 2022, más de ciento noventa líderes sociales asesinados en los últimos dos años debido a la lucha por los derechos humanos, ambientales y la reclamación de tierras, la violencia impartida por entidades estatales en los paros estudiantiles, la creciente desigualdad social, el conflicto armado interno y la guerra contra el narcotráfico.

La implementación de la décima como recurso de estructuración métrica en las letras de las canciones recae en el reciente auge de su implementación presentado en Colombia debido a la influencia y propagación de la misma por parte del poeta y repentista Cubano Alexis Díaz Pimienta y el trabajo desarrollado por diferentes cantautores latinoamericanos que utilizan la décima espinela en sus composiciones.

El autor se planteó diferentes interrogantes y objetivos que llevaron al desarrollo de una investigación y un producto creativo guiado con base en referentes literarios y estilísticos.

Éste proyecto busca hacer énfasis en la importancia de la producción textual de la canción, desde el componente estructural y temático, por lo tanto menciona recursos alternos a la décima para la creación de letras; en cuanto a la canción protesta, cita y analiza diversos ejemplos de canciones de autor que cuentan con un trabajo compositivo desarrollado en base a temáticas políticas y sociales.

Este trabajo denota importancia para el autor debido al rol que representa en su proyecto de vida como músico y cantante; desde una perspectiva personal, la música tiene un poder comunicativo de gran trascendencia, el cual puede ser reforzado por medio de la palabra y el conocimiento e implementación del lenguaje y la estructuración poética, es así que éste proyecto busca sentar un precedente en futuras investigaciones y advierte la profundización, revisión literaria, desarrollo de conceptos, estructuras y perspectivas que contribuyan al proceso creativo del cantautor y músico de la Universidad Pedagógica Nacional. Por último, el contenido implementado en las temáticas desarrolladas en las canciones rectifica el compromiso social del autor como artista latinoamericano.

1.5. Antecedentes.

Para la canción protesta Latinoamericana se revisaron:

- ✓ Katz Rosene, Joshua. "La canción protesta y los discursos de contracultura y resistencia durante la década de los sesenta en Colombia". *Revista Colombiana de Antropología* 57, n.º 2 (2021): 113–42.

Éste ensayo, escrito por el profesor y etnomusicólogo americano Joshua David Katz Rosene examina tres movimientos que cautivaron a la juventud Colombiana en la década de los sesenta: la canción protesta, la subcultura del Rock and Roll y el movimiento literario del Nadaísmo, en éste artículo el autor analiza los diferentes factores que influyeron en la concepción de los medios para llevar a cabo procesos de resistencia social, cultural y política, se evalúa la relación entre los discursos de resistencia con el surgimiento de la variante comercial de la canción protesta.

- ✓ Torres Blanco, Roberto. "Canción protesta: Definición de un nuevo concepto historiográfico". *Cuadernos de historia contemporánea* 27 (2005): 223–46.

Este artículo lleva a cabo una evaluación de la canción protesta desde una revisión historiográfica y bibliográfica con el fin de proponer la expresión de éste término como la forma más adecuada para referirse a un fenómeno histórico cultural de oposición política, evalúa la relación entre canción protesta y censura con relación a la metáfora, la concepción de terminología relacionada y el rol del cantautor inmerso en éste movimiento.

- ✓ Robayo Pedraza, Myriam Ibeth. "La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX". *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte* 10, n.º 16 (2015): 55–69.

Éste artículo es producto de la tesis de maestría “El imaginario social y político presente en la canción social o protesta en Colombia durante el periodo

comprendido de 1960 – 1970” muestra el papel de la canción protesta en Latinoamérica en los años sesenta y ochenta con relación a los movimientos sociales y el sindicalismo, identifica algunos de los acontecimientos que contribuyeron al surgimiento de la canción protesta en Colombia y Latinoamérica y evalúa el papel de la izquierda en el terreno político de la época.

- ✓ Garcés Casas, Gina, Ramírez Pinilla, Carlos, Ruíz Rojas, Agie, & Tibacán Varila, Alejandra. “*La música colombiana canta sobre la guerra*” Doctoral dissertation, Corporación Universitaria Minuto de Dios, (2018).

Ésta investigación periodística analiza las letras de veinte canciones referentes al conflicto armado en los últimos cincuenta años escritas por cantantes Colombianos, se reflejan realidades como el genocidio, el desplazamiento, el narcotráfico, la corrupción, entre otras problemáticas.

Se contextualiza de forma histórica respecto a los diferentes acontecimientos que influyeron en el desarrollo del conflicto armado por medio de la síntesis histórica de los grupos alzados en armas, se evalúa la relación entre música y comunicación y los aspectos fundamentales que caracterizaron a la canción protesta en Colombia.

- ✓ Miñana Blasco, Carlos. "Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la “música colombiana”. *Trashumante: Revista Americana de Historia Social* 15 (2020): 150–72.

Este trabajo presenta la relación entre la militancia de izquierda en los años setenta en Bogotá y las practicas musicales, opciones estéticas y los marcos ideológicos partidistas.

Analiza la transformación de la música Colombiana a finales de los sesenta impulsada e influenciada por “el campo maoísta”.

Se establecen parámetros característicos de la canción militante y revolucionaria, el campo maoísta, la música campesina procesada en Bogotá y el surgimiento de una nueva cultura.

En cuanto a la décima espinela se encontraron los siguientes antecedentes:

- ✓ Trapero, Maximiano. "Vicente Espinel, la décima espinela y lo que de ellos dicen los decimistas". En *Actas del VI encuentro-festival iberoamericano de la décima y el verso improvisado*, 117–37. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de La Palmas, 2000.

Éste estudio publicado en las actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado busca destacar los aportes de Vicente Espinel en cuanto a la décima y su relación con su obra poética, evalúa los puntos de vista de diferentes decimistas frente a la obra de Espinel, analiza temática y estilísticamente fragmentos de su obra y trae a colación diversas notas biográficas y evalúa el desarrollo de su trabajo a través del tiempo.

- ✓ Freja, Adrián, y "La décima espinela en el canto popular de la sabana de Bolívar." *Literatura: teoría, historia, crítica*, no. 12 (2010):295-330.

Éste trabajo analiza la implementación de la décima en el canto popular de la sabana del departamento de Bolívar, evalúa histórica y culturalmente el desarrollo de la décima y las características métricas ofrecidas por la oralidad de la región, en suma analiza los distintos tipos de décimas desarrolladas a través del tiempo en éste territorio y discute la relación entre la espinela y la oralidad en el territorio Colombiano, destaca el papel de los decimeros en la sabana de bolívar y analiza distintas décimas de forma estructural, semántica y sonora.

- ✓ Millán Velázquez, Richard Américo. "Pedagogía de lo musical: Un encuentro con la formación estética y artística del estudiante desde la décima espinela". *Revista arbitrada del centro de investigación y estudios gerenciale* 36 (2019): 36–54.

Éste artículo es producto de una investigación previa titulada: "Pedagogía de lo musical: Hacia la formación artística y estética del educando con base en la décima espinela como género popular", establece reflexiones teóricas sustentadas en los

hallazgos encontrados por el autor frente a los aportes teóricos de otros autores en relación con las interpretaciones de entrevistas realizadas a docentes integrales y docentes de música.

Evalúa el papel de la décima como posibilidad pedagógica para el intercambio de saberes, el desarrollo cognitivo y el desarrollo de la lectoescritura, también evalúa la pedagogía de lo musical desde la formación estética y artística y las múltiples funciones pedagógicas de la décima espinela.

- ✓ Rodríguez Martínez, Jorge Emilio. "La décima como acto discursivo en el caribe colombiano: Dinámicas actuales de producción, circulación y recepción". Trabajo de Grado, Universidad De Cartagena, 2014.

En ésta investigación se asume a la décima como acto discursivo, se examinan décimas de distintos autores, las temáticas, tipologías textuales predominantes y las relaciones entre oralidad y escritura, se describen las dinámicas actuales de producción y circulación de la décima y el reconocimiento de su presencia en la cultura oral, escrita y audiovisual o mediática.

- ✓ Miranda, Paula. "Las décimas de Violeta Parra: Autobiografía y uso de la tradición discursiva". Tesis de magíster, Universidad de Chile, 2001.

Ésta tesis establece las relaciones entre las décimas de Violeta Parra y el discurso impuesto desde la tradición de la poesía y el canto popular Chileno, el cual le permite a Violeta configurar su texto de manera autobiográfica.

Establece antecedentes contextuales y hace énfasis en las formas y el momento en que fueron desarrolladas las décimas autobiográficas de la cantautora Chilena; identifica las características de la poesía y el canto popular Chileno y lleva a cabo un acercamiento a las formas en las que Violeta se relacionó con éstas expresiones artísticas y poéticas.

Lleva a cabo un estudio particular de las décimas autobiográficas de Violeta Parra en su dimensión metapoética y las tradiciones con las que pueden estar relacionados algunos textos específicos.

En cuanto a la creatividad artística se identificaron los siguientes textos:

- ✓ Romo, Manuela. 1998. «Teorías implícitas y creatividad artística.». *Arte, Individuo y Sociedad*, n.º 10 (enero): 19-24.

Éste trabajo plantea como hipótesis la existencia de teorías implícitas que buscan explicar la creatividad artística, presenta un estudio historiográfico que explica el origen de dichas concepciones haciendo énfasis en la expresión artística de la pintura.

Las cinco categorías expuestas por el autor son: Teoría de la expresión emocional, teoría del trastorno psicológico, teoría de la búsqueda de sí mismo, teoría de la comunicación y teoría de las dotes especiales innatas.

El autor advierte que más de una de estas categorías pueden estar inmersas en el proceso creativo de un artista, se concluye con la referencia a un estudio empírico donde se establecen valores de tipicidad para cada una de las teorías: de las ideas relativas a la conducta, forma de pensar y tendencias artísticas de las diferentes clases de pintores.

- ✓ Garma, Amanda, y "Conceptos relativos a la creatividad artística siguiendo los lineamientos de Umberto Eco." *Revista Venezolana de Ciencias Sociales* 9, no. 1 (2005):9-21.

Éste texto identifica dos posturas principales que buscan explicar el fenómeno de la creatividad artística desde el punto de vista de varios autores: la postura racionalista y la postura irracionalista, sin embargo, advierte de posiciones en las que se consideran ambos aspectos, según la autora, Umberto Eco podría ser considerado como uno de los filósofos y escritores que más simpatiza con éste tercer enfoque.

- ✓ Cameron, Julia. *El camino del artista: Un curso de descubrimiento y rescate de tu propia creatividad*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2011.

Este libro propone un enfoque guiado en la concepción espiritual y la intervención divina en la obra del artista, sin embargo, la autora propone diversas herramientas y recursos con el fin de desarrollar y desbloquear la creatividad, el texto presenta la opinión y aportes de diversos estudiantes y colegas con los que la autora ha tenido la oportunidad de compartir sus conocimientos y prácticas pedagógicas con el fin de rescatar la creatividad de artistas que en algún momento han pasado por bloqueos creativos o que simplemente deseaban ampliar el espectro de recursos y posibilidades que contribuyeran al desarrollo de sus obras, el texto también cuenta con citas de otros autores relacionadas a los enfoques y conceptos expuestos y diversas tareas que se presentan con el fin de rescatar nuestra creatividad.

- ✓ Lynch, David. *Atrapa el pez dorado: Meditación, conciencia y creatividad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana S.A., 2009.

En éste texto el director de cine, actor, guionista, pintor, músico y escritor norteamericano David Lynch nos da la oportunidad de tener un acercamiento al funcionamiento de su mente creativa por medio de distintos capítulos en los que se narra de manera autobiográfica y metafórica la concepción del artista frente al proceso creativo.

El texto presenta capítulos referentes a acontecimientos, lugares, elementos, materiales, referentes, expresiones artísticas, conceptos y consejos donde Lynch se encarga de ofrecer su enfoque personal frente al desarrollo de la creatividad en relación con la meditación trascendental y su trayectoria en el medio artístico; para el autor, la producción artística nace de una experiencia espiritual auto inducida, concuerda en varios planteamientos con algunas de las ideas expuestas por Julia Cameron en el texto anterior.

CAPÍTULO 2 - MARCO CONCEPTUAL.

2.1. Violencia de estado en Colombia – Últimos dos años.

Podemos definir la violencia estatal como “El ejercicio sistemático de diversas acciones violentas por parte de agentes del Estado, tales como la tortura, las ejecuciones sumarias, la desaparición forzada de personas, los homicidios arbitrarios y otros tratos crueles y degradantes”

José Antonio Vergara, "Violencia de Estado y derechos humanos: Una epidemiología pendiente", en *Ponencia presentada en el primer congreso latinoamericano de epidemiología* (s. f.), 2.

Partiendo de la definición anterior, resulta necesario añadir que delimitar la violencia de estado en nuestro país únicamente a los actos ejecutados por diferentes instituciones de carácter político y militar que atentan contra la vida humana en términos de mortalidad y afectación física es resumir una situación de magnitudes mayores a uno solo de sus componentes, en consecuencia, es necesario considerar que factores como: el desempleo, la discriminación racial, étnica y de género, el desfinanciamiento a instituciones educativas de carácter público, el incumplimiento de políticas gubernamentales y demás violaciones a los derechos humanos, son considerados actos de violencia y represión por parte del Estado Colombiano.

En los últimos dos años Colombia se ha visto envuelta en diferentes coyunturas de carácter político y social que han llevado a sus conciudadanos a la búsqueda de justicia por medio de movilizaciones y paros estudiantiles y nacionales.

La creciente ola de desempleo desencadenada por la pandemia COVID – 19, la reforma tributaria y a la salud propuestas en el año 2021, la ineficiente administración gubernamental, el desfinanciamiento a las universidades públicas, las masacres y asesinatos a líderes sociales en los últimos años han sido algunas de las razones por las cuales el

pueblo Colombiano ha decidido manifestarse en pro de los derechos humanos en los últimos dos años; lamentablemente éstos actos de protesta, concientización y resiliencia han incentivado a la represión y a respuestas violentas por parte del estado:

“La ola de represión sistemática gubernamental, con una evidente política pública de vulneración de los derechos humanos por parte de las autoridades del Gobierno de Colombia, ha quedado reflejada en los últimos días en sangrientas cifras que reflejan tal represión: 37 personas asesinadas; 381 personas que experimentaron lesiones personales; 58 defensores de los derechos humanos que sufrieron algún tipo de agresión violenta; 19 mujeres que sufrieron violencia basada en género incluyendo la violación; 1.180 personas que fueron detenidas de manera arbitrarias, algunas de las cuales sometidas a trato vejatorio y/o torturas; 239 que fueron detenidas y desaparecidas; y más de 500 personas que denunciaron abusos de poder, agresiones o violencia policial con la criminalización de la protesta social.”

Grupo de trabajo Clacso, "Colombia: Entre la violencia estatal, la militarización y la nueva reforma autoritaria del sistema de salud", 7 de mayo de 2021, <https://www.clacso.org/colombia-entre-la-violencia-estatal-la-militarizacion-y-la-nueva-reforma-autoritaria-del-sistema-de-salud/>.

Según *Indepaz*, en 2021 han habido noventa y seis masacres, diecinueve en 2022; en los últimos dos años más de ciento noventa líderes sociales ha sido asesinados en la lucha por los derechos humanos, la reclamación de tierras, a éste hecho se le adhiere la violencia impartida por entidades estatales a civiles en los paros estudiantiles y nacionales, la desaparición y el desplazamiento forzado, la creciente desigualdad social y la lucha contra el narcotráfico.

Los actos de violencia por parte del estado han sido un motor para la creación artística desde hace más de cinco décadas en nuestra nación. En la actualidad, cantautores como Cesar López, Adriana Lucía, Lucio Feuillet, entre otros, siguen llevando a cabo su trabajo compositivo en búsqueda de procesos de resistencia, reparación, justicia y construcción de paz.

Algunos de éstos artistas han realizado un trabajo creativo, investigativo y documental con base en los relatos y experiencias reportadas por algunas de las víctimas del conflicto armado; éstas entrevistas, documentales y relatos han servido como fuente de inspiración y motor de vida para la creación de productos artísticos que contribuyan a la generación de reflexión y memoria histórica en Colombia.

Para la profundización frente a la canción protesta y la violencia estatal en Colombia se recomienda la revisión de los siguientes documentos:

- ✓ Garcés Casas, Gina, Ramírez Pinilla, Carlos, Ruíz Rojas, Agie, & Tibacán Varila, Alejandra. *“La música colombiana canta sobre la guerra”* Doctoral dissertation, Corporación Universitaria Minuto de Dios, (2018).
- ✓ Katz Rosene, Joshua. "La canción protesta y los discursos de contracultura y resistencia durante la década de los sesenta en Colombia". *Revista Colombiana de Antropología* 57, n.º 2 (2021): 113–42.
- ✓ Robayo Pedraza, Myriam Ibeth. "La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX". *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte* 10, n.º 16 (2015): 55–69.
- ✓ Apoyo a víctimas pro recuperación emocional AVRE, Comisión Colombiana de Juristas (CCJ), Fundación Comité de Solidaridad con Presos Políticos (FCSPP). *Violencia Estatal en Colombia*. Ginebra, mayo de 2004.

2.2. Consumismo en Colombia- Últimos dos años.

“En los años 1980 y 1990 tuvieron lugar una serie de transformaciones que han sido denominadas como la “revolución silenciosa” de América Latina. Estos cambios fueron impulsados por una acción conjunta de organismos internacionales dominados por los EEUU y élites tecnocráticas latinoamericanas con formación profesional en la mencionada nación. La esencia de estos cambios fue el intento de implementar las ideas centrales de la utopía neoliberal: nueva reinserción de las naciones latinoamericanas en el mercado

mundial, auge de las importaciones, disminución del rol del Estado, privatización de las empresas públicas, etc.”

Pablo R. Cristoffanini, "La cultura del consumo en América Latina", *Sociedad y Discurso* 10 (2006): 95.

Colombia en repetidas ocasiones ha luchado por conseguir y sostener un modelo de consumo sostenible, sin embargo en nuestro país ésta meta parece estar cada vez más lejana debido a diversos factores presentados en los últimos dos años, al parecer estamos pasando por un proceso de involución donde se repiten y exaltan las problemáticas presentadas en décadas anteriores; reflexionar frente al consumismo actual implica identificar y entender los sucesos y problemáticas que contribuyen al crecimiento de éste fenómeno en determinados nichos de la población. A pesar de ser la adquisición masiva o innecesaria de bienes y servicios una problemática que suele presentarse con mayor frecuencia en países con un desarrollo industrial y productivo superior al de Colombia donde las clases media y alta cuentan con un poder adquisitivo superior, se deben entender los hechos que involucran a nuestro país en un modelo capitalista de libre mercado donde se prima la industrialización y producción de bienes y servicios por encima del bienestar común de la población.

El autor decidió abordar éste componente debido a lo observado en su entorno en los últimos dos años; con la llegada de la pandemia, notó con preocupación la influencia de agentes externos que inducían a la compra y adquisición de productos y servicios en él y sus allegados.

Se destacaron algunos sucesos y componentes fundamentales que intervienen en el creciente auge del consumo superfluo de bienes y servicios: las ideas centrales de la utopía neoliberal presentadas en los textos "*La cultura del consumo en América Latina*" e "*Ideología neoliberal, forma de vida consumista y el papel de la escuela en su reproducción social*", el aumento del comercio electrónico y las estrategias de marketing digital, las repercusiones en la salud mental de los sujetos producto del aislamiento preventivo y el teletrabajo, la cultura materialista gestada en la sociedad Colombiana, la

reinención de algunos sectores del mercado, la influencia de las redes sociales, y la intervención de la industria extranjera en la economía nacional.

“Es así que el gran logro de la ideología neoliberal, consta en que aun cuando sus políticas socaven el bienestar de las clases medias-bajas y bajas, estas siguen en busca de hacerse con los beneficios que esta ideología brinda y que le promete que cualquiera puede alcanzar con esfuerzo individual, etc.: una capacidad de consumo que da estatus económico pero sobre todo social.”

Mateo Calderón Casas, "Ideología neoliberal, forma de vida consumista y el papel de la escuela en su reproducción social" (Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional, 2020), 18.

Colombia es considerado el segundo país más desigual de Latinoamérica, a lo largo de la historia se ha gestado en nuestra nación una cultura clasista, racista e incluso xenófoba que rinde culto a la apariencia y la segregación de clases; se nos ha enseñado a demostrar con bienes materiales nuestra capacidad de adquisición debido al buen trato y las oportunidades que aparentan generarse en nuestro país con base en el estatus social.

Con relación a los últimos dos años, se pueden destacar algunos hechos que han contribuido a la cultura consumista en nuestro país como consecuencia de las fluctuaciones económicas, sociales, ambientales y de salud presentadas por la pandemia Covid – 19; factores como el aumento de días sin IVA, la creciente ola de trastornos mentales como la ansiedad y depresión, la falta de educación financiera, la utilización de tarjetas de crédito debido al aumento en la cantidad de cuotas de financiamiento, la influencia de las redes sociales en relación con el e-commerce, la intervención extranjera en diversos sectores de la economía, la explotación laboral y el aumento de estrategias de marketing digital entre otros, se han encargado de acrecentar el consumo de bienes y servicios en algunos nichos de la población Colombiana.

La llegada de la pandemia no solo afectó el estado físico y económico de la sociedad latinoamericana, también repercutió fuertemente en la salud mental y emocional de la población, la creciente ola de trastornos ocasionadas por diferentes factores como la falta de socialización, el excesivo y abrumador ritmo de trabajo desde los hogares, la monotonía, el desempleo, la llegada del “coaching” y los cursos de mercadeo, el aumento exponencial

de las estrategias de marketing digital, entre otros factores como la inestabilidad e inseguridad laboral y emocional, se han sumado al desarrollo y proliferación de una cultura que prima el bienestar material por encima del mental y emocional, se recurre al consumo como una solución inmediata a problemas que conllevan una complejidad superior.

“Se vive con la angustia de no hacer siempre todo lo que se puede”, y si no se triunfa, es culpa suya. “Ahora uno se explota a sí mismo figurándose que se está realizando; es la pérdida lógica del neoliberalismo que culmina en el síndrome del trabajador quemado”. Y la consecuencia, peor: “Ya no hay contra quien dirigir la revolución, no hay otros de donde provenga la represión”. Es “la alienación de uno mismo”, que en lo físico se traduce en anorexias o en sobreingestas de comida o de productos de consumo u ocio.”

Carles Geli, "Ahora uno se explota a sí mismo y cree que está realizándose", El País, 7 de febrero de 2018, https://elpais.com/cultura/2018/02/07/actualidad/1517989873_086219.html.

Con la sobrecarga laboral aparece el llamado “síndrome de Burnout”, implicando el aumento en el consumo de sustancias que permitan al trabajador soportar una rutina laboral demandante y exigente sin experimentar cansancio, o reducirlo considerablemente; la cafeína, el cigarrillo, los energizantes y demás sustancias son participes en el desarrollo y la construcción de vicios nocivos para la salud; de igual forma, este consumo de sustancias contribuye al crecimiento de una sociedad donde importa más la productividad por encima del bienestar humano.

“Por tanto, los cambios sociodemográficos que se han ido dando en nuestra sociedad , donde han ido cambiando los valores, las buenas costumbres, la economía de mercado, hasta llegar al escenario actual caracterizado por una sociedad consumista, han generado a su vez un cambio en los roles de la familia tradicional, los conflictos, la separación de la pareja, la muerte de un hijo, el término del ciclo familiar, entre otros son agentes estresores que también van a propiciar que se desarrolle el síndrome de Burnout.”

Ricardo Martín De la Cruz Berrios, "Síndrome de Burnout y satisfacción laboral en los docentes de las instituciones educativas públicas de educación básica regular del distrito de Pocollay" (Trabajo de grado, Universidad César Vallejo, 2018), 22.

La reinención de algunos sectores del mercado también contribuyó al aumento del marketing en época de Pandemia, si bien es cierto que gran parte de la población Colombiana subsiste gracias a la informalidad laboral, la creciente ola de desempleo desencadenó en más alternativas de comercio para generar la subsistencia económica, ante la necesidad de aumentar los canales de comercio electrónico, mayores estrategias de mercadeo fueron lanzadas en las diferentes plataformas digitales, en contraposición, aquellos miembros de la población que pudieron mantener sus empleos se vieron obligados a aceptar mayores cargas laborales, al estar trabajando desde casa, la monotonía y el estrés incrementaron ante la falta de interacción social, y la sobrecarga de responsabilidades, domésticas y laborales; el autor identifica el factor emocional como una de las principales razones por las cuales la cultura del consumismo viene incrementando en los últimos años debido a los cambios en los estados de ánimo producidos por una cultura de la productividad y la inmediatez, así mismo, se vive en una sociedad donde la comparación y la influencia de terceros se ven incrementadas por las estrategias de mercadeo.

“La invasión del mundo del consumo en las esferas política, económica, social y cultural repercutieron en la forma en cómo se organizan los sujetos. La estrategia fue despojarlos de una visión conjunta de ideales a seguir por un escenario de inseguridad y falta de certeza, que implica la presión de la colectividad para repetir los patrones de consumo.”

Nuria Arellanes Juárez y Laura Silvia Iñigo Dehud, "Las Redes Sociales y el Consumismo: Del futuro colectivo al algoritmo de Facebook.", *Collectivus, Revista De Ciencias Sociales* 7 (2020): 106.

En cuanto a la influencia de las redes sociales en la población actual, se evidencia con preocupación un mundo virtual idealizado que instrumentaliza su funcionamiento en torno a la mercadotecnia; si a éste hecho adherimos el aislamiento como consecuencia de la pandemia y por ende el incremento exponencial de tiempo invertido en plataformas digitales, podemos concluir con un aumento del consumo generado por el poder de convencimiento instituido por el marketing digital.

En discrepancia, estudios afirman que el marketing de influencias generado por las redes sociales no garantiza el éxito comercial de una marca, producto o servicio, mas sin embargo debemos entender que éste es participe junto con el algoritmo de las redes sociales en la identificación de patrones de comportamiento del consumidor moderno, y en adición interviene en la creación de la construcción social de éxito comercializando un mundo idealizado en el que todo es posible, una sociedad que instrumentaliza dicha definición con base en la aceptación social en el marco de lo estrictamente material.

“Los millennials, para el año 2020, son un porcentaje muy representativo de la sociedad y, sobre todo, se encuentran en una edad productiva y de consumo lo que los hace atractivos para el entorno empresarial.”

Jorge Cueva Estrada, Nicolás Sumba Nacipucha y Fabián Villacrés Beltrán, "El marketing de influencias y su efecto en la conducta de compra del consumidor millennial", *Suma de Negocios* 11 (2020): 105.

Otro factor que interviene en el crecimiento de la sociedad de consumo es la llegada, influencia y desarrollo de industrias multinacionales en diversos sectores del mercado, esto ha desencadenado aspectos que para algunos pueden ser positivos como a la generación de empleo y el flujo de dinero gracias a la inversión extranjera, sin embargo, en contraposición se han desencadenado aspectos negativos como la explotación laboral y el aumento en la producción industrial, la cual ha dado como resultado deterioros al medio ambiente y bajas económicas en la industria nacional.

El marketing de productos y servicios, la falta de educación financiera y la cultura materialista se han encargado de infiltrarse en distintos nichos de la población sin discriminación de clase, impartiendo un ideal que busca establecer al consumo como un factor de diferenciación, exclusividad y alivio, esto desata un problema que puede llegar a ser bastante peligroso al condenar a todas las clases sociales a la adquisición de hábitos de consumo irresponsables y en ocasiones insostenibles.

“Todos quieren ser distintos de los demás”, lo que fuerza a “producirse a uno mismo”. Y es imposible serlo hoy auténticamente porque “en esa voluntad de ser distinto prosigue lo igual”. Resultado: el sistema solo permite que se den “diferencias comercializables”.

Carles Geli, "Ahora uno se explota a sí mismo y cree que está realizándose", El País, 7 de febrero de 2018, https://elpais.com/cultura/2018/02/07/actualidad/1517989873_086219.html.

En adición, la influencia impartida por el otro genera una presión social en búsqueda de validación, en consecuencia se desarrolla una cultura materialista que instrumentaliza el éxito a la productividad y la obtención de dinero, éstos factores han generado en la actualidad una sociedad llena de insatisfacción que busca soluciones inmediatas a problemas mayores gracias a los ciclos de placer generados por la adquisición de productos y servicios, es allí donde el marketing se aprovecha de la condición humana de insatisfacción y el consumo patológico crece exponencialmente.

“Amistades, familiares y conocidos que nos muestran toda una amplia gama de formas de ser, de entender el mundo, de planear proyectos de vida, pero es también, en esta misma diferencia, que encontramos sueños tan diversos direccionados por un mismo fenómeno: el consumismo. No todos queremos la misma casa, pero todos queremos una amplia y bonita. No todos compramos las mismas marcas ni tenemos el mismo estilo, pero todos compramos cuando percibimos una obsolescencia en nuestras prendas. No todos soñamos con el mismo vehículo privado de transporte, pero todos queremos uno. No todos soñamos con cosas lujosas, pero todos queremos actualizar, modernizar y mejorar las nuestras.”

Mateo Calderón Casas, "Ideología neoliberal, forma de vida consumista y el papel de la escuela en su reproducción social" (Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional, 2020), 1.

2.3. La canción protesta en América Latina.

Según lo escrito por Miryam Ibeth Robayo Pedraza para “calle14: revista de investigación en el campo del arte”, agosto (2015), el artículo *La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX*, frente al surgimiento de la canción protesta en Latinoamérica, identifica y menciona en el marco histórico, algunos de los acontecimientos globales que jugaron un papel importante para el surgimiento y desarrollo de éste fenómeno social, cultural y musical en nuestro continente.

“En muchos países latinoamericanos en la década de los 60, como consecuencia de sucesos como la Revolución cubana, la Guerra de Vietnam, la muerte del Che Guevara, entre otros, surgió este tipo de canción con alto contenido de mensajes sociales comprometidos. Utilizando la canción como discurso, se pretendía generar un cambio radical en las estructuras sociales, económicas y políticas; se buscaba la unidad de los pueblos latinoamericanos frente a las élites y contra los intereses de las grandes multinacionales en especial las norteamericanas. Para ello sus intérpretes encararon la represión militar, la desigualdad social, la injusticia social y la pobreza, entre otros temas urgentes. Las canciones, a su vez, sirvieron de fuente de inspiración para las luchas de las clases desfavorecidas por ideales, poderes y pertinencias, con un vocabulario y expresión que resonaba en lo más íntimo.”

Miryam Ibeth Robayo Pedraza « La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX » *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, volumen 10, número 16, marzo - agosto (2015): 59.

El autor consideró necesario llevar a cabo un acercamiento al trabajo compositivo de algunos cantautores de habla hispana en el marco de la canción protesta, para esto se identificaron artistas de diferentes nacionalidades y algunas de sus composiciones, el autor decidió destacar algunos fragmentos sonoros y realizar una pequeña reflexión frente al contexto sociocultural que vivieron estos autores.

Para comprender cómo y por qué referentes como León Gieco, Víctor Jara, Violeta Parra y Silvio Rodríguez han abordado temáticas sociales como la violencia, y los regímenes

dictatoriales en Latinoamérica desde sus narrativas cantautorales, se escucharon y analizaron las siguientes composiciones de estos referentes enlazándolos con el contexto social y cultural de la época en que surgieron algunas de sus canciones con el fin de entender a mayor profundidad el desarrollo de las temáticas trabajadas en las composiciones de éstos referentes.

Las canciones escuchadas fueron:

✓ **León Gieco:**

1- El ángel de la bicicleta (video 1 al final del documento).

2- Sólo le pido a Dios.

León Gieco fue víctima de censura durante la dictadura militar de su país, fue obligado a cambiar algunas de las letras de sus canciones en repetidas ocasiones durante *El proceso de Reorganización Nacional* en Argentina, más conocido como *La última junta militar*.

Gieco ha involucrado temáticas sociales y políticas a lo largo de su carrera en muchas de sus composiciones, viéndose influenciado por las diferentes coyunturas políticas dictatoriales y sociales de su nación.

✓ **Víctor Jara:**

3- El derecho de vivir en paz (álbum completo).

Víctor Jara compuso la canción homónima de este álbum como una dedicatoria al líder vietnamita comunista Ho Chi Minh cuando el gobierno de Estados Unidos desató la guerra en Vietnam.

Después del asesinato de Jara debido al régimen de Pinochet, la canción ha servido como símbolo de protesta y resistencia en diferentes manifestaciones realizadas en Chile.

✓ **Violeta Parra:**

4- Yo canto a la indiferencia.

5- Hace falta un guerrillero.

6- ¿Qué dirá el Santo Padre?

Violeta Parra fue víctima de la injusticia de su país gracias a la encarcelación arbitraria de su hermano y a la marginalización de la mujer en su época, Parra es una de las más grandes folcloristas Chilenas y en sus canciones demuestra la renovación del folclore y la ruptura de las normas artísticas de su tiempo, utiliza sus versos como un espacio de enunciación múltiple y de empoderamiento del sujeto femenino.

✓ **Silvio Rodríguez**

7- Canción del pueblo.

8- Sueño de una noche de verano.

9- El necio.

10- Fusil contra fusil.

11- Canción urgente para Nicaragua.

Silvio Rodríguez fue devoto a Fidel Castro en su lucha contra la erradicación de la cultura Estadounidense en Cuba, a lo largo de su carrera ha cantado frente a numerosas temáticas entre las que se encuentran coyunturas nacionales e incluso de otros países; es considerado como un líder en la creación de La nueva trova

Cubana, movimiento musical que surgió en los años 1967 – 1968 después de la revolución de 1959.

“Prácticamente casi desde que yo comencé a componer, comencé a componer canciones políticas, hay que mirar también que yo empecé a componer y a tocar la guitarra y a cantar dentro de las fuerzas armadas”

Silvio Rodríguez - 1976

Gracias a la apreciación musical de las canciones mencionadas se puede destacar el nacionalismo y el gran aprecio que siente Silvio por su pueblo; Rodríguez se ha convertido en un símbolo para la izquierda latinoamericana, es considerado uno de los más grandes exponentes del folklore Cubano y uno de los mejores cantautores de Latinoamérica.

En Colombia son cada vez más los artistas que involucran temáticas de carácter social en su obra, llevando a cabo de manera crítica una concientización frente a la violencia que nos ha afectado por más de 60 años; incentivados por los aportes ofrecidos por sus antecesores, cantautores, pintores, poetas, literatos entre otros artistas que hacen de esta causa una verdadera muestra de resiliencia y emancipación que rectifica nuestro compromiso social, nuestra lucha e inconformismo ante las diferentes coyunturas presentadas en el país y de igual manera incentiva a las futuras generaciones a luchar por un mejor futuro para nuestro pueblo.

Según Joshua Katz Rosene, hacia 1966 – 1967, algunas agrupaciones de músicos comenzaron a actuar en sindicatos, universidades, y centros comunitarios de la ciudad de Bogotá, siendo etiquetados como los primeros artistas de la “canción protesta”, al parecer la idea de cultivar éste género vino de Cuba y en 1970 se realizó el primer festival, auspiciado por el CNCP.

“Desde mediados del siglo XX, los colombianos han estado lidiando con las consecuencias que dejó el periodo de más de diez años de violencia política sectaria que se conoce como La Violencia. Su inicio suele estar vinculado al 9 de abril de 1948, fecha en que fue asesinado en Bogotá el líder del Partido Liberal, Jorge Eliécer Gaitán, cuya retórica de tintes socialistas le había traído enorme popularidad.”

Joshua Katz Rosene, "La canción protesta y los discursos de contracultura y resistencia durante la década de los sesenta en Colombia" (Ensayo, Franklin & Marshall College, 2021), 120.

Debido a sucesos como los enfrentamientos entre los partidos Liberal y Conservador, la dictadura de Rojas Pinilla, la creación del Frente Nacional, el surgimiento de las primeras guerrillas colombianas y los grupos de autodefensa campesina, se dio paso al movimiento social y musical de la canción protesta en Colombia.

En Colombia, en el año 1971, se llevó a cabo el segundo festival de la canción protesta “Coco de Oro” en San Andrés, donde participaron cantautores nacionales e internacionales; entre los exponentes nacionales asistieron Pablus Gallinazo y Rosita, Christopher, Eliana, Ana y Jaime, Fausto, Rodrigo, Sergio Torres, entre otros.

El festival despertó algunas inconformidades con respecto a la participación de algunos miembros del jurado, rechazando la idea de que invitaran a éste evento a funcionarios del gobierno; el primer puesto fue para el cantautor Bogotano Sergio Torres, quien se llevó el “Coco de Oro” por la canción “No trabajo más”.

“Entre los cantantes de música protesta más representativos de Colombia estuvieron Pablus Gallinazo, compositor de Destino la guerrilla, y el dúo Ana y Jaime. Ambos grupos habían estado involucrados en el reciente florecimiento de la canción protesta en la Casa de la Cultura de Bogotá, pero también estaban trabajando con Alfonso Lizarazo y la industria mediática que se había construido en torno a la escena rockera de la nueva ola para promover su música.”

Joshua Katz Rosene, "La canción protesta y los discursos de contracultura y resistencia durante la década de los sesenta en Colombia" (Ensayo, Franklin & Marshall College, 2021), 115.

Actualmente en nuestro país se destacan exponentes como *Cesar López*, *La muchacha Isabel*, *Edson Velandia*, *Lucio Feuillet*, *Andrea Echeverry*, entre otros cantautores y agrupaciones que han nutrido parte de sus discursos musicales con las narrativas sociales y políticas que han desencadenado los problemas de violencia, represión e injusticia social en nuestro país.

Esta perspectiva destaca la función social del cantautor colombiano, quien al igual que cualquier otro habitante de éste país, se ha visto directa o indirectamente involucrado en las consecuencias y vestigios de los problemas políticos y sociales de nuestra nación; por esta razón, partiendo de la contribución constituida por los numerosos aportes realizados por distintos cantautores y artistas por más de 60 años, el autor se adhiere a esta causa social y artística con dos composiciones que buscan sumarse a los aportes previamente mencionados en éste proyecto y de igual manera incentivar a las futuras generaciones de cantautores de la Universidad Pedagógica Nacional a contribuir con su conocimiento y habilidad compositiva a esta causa.

2.4. Canción protesta y censura - implementación de la metáfora.

“Así pues, se hubo de recurrir a la «superación de la barrera de la censura mediante un lenguaje simbólico lleno de riqueza y atravesado de parte a parte por sutiles complicidades». Al decir de González Lucini, «el cantor ha sido capaz de enriquecerla, por ejemplo, mediante la creación y utilización de un riquísimo lenguaje simbólico, frente al que los censores a veces se sentían desarmados».”

Roberto Torres Blanco «Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 27 (2005): 240.

En este punto cabe recalcar la importancia de la no literalidad y/o especificidad en la escritura de letras en la canción protesta, si bien es cierto que para llevar a cabo una efectiva transmisión y comprensión de un mensaje en una cultura tan diversa como la nuestra, en ocasiones se recurre a la literalidad, también cabe recalcar que históricamente durante décadas la represión por parte del gobierno y otras instituciones llevaron a muchos artistas a abordar temáticas sociales críticas y reflexivas en sus creaciones por medio de figuras retóricas como la imagen y la metáfora para lograr transmitir un mensaje social de una forma no explícita.

De igual manera cabe destacar la importancia de la escritura poética al momento de expresar ideas en la canción, si bien es sabido que la correcta y elaborada implementación del lenguaje a la hora de escribir una letra, independientemente de la estructura que posea, no siempre resulta ser de sencilla comprensión, enriquece el valor del mismo y abre la posibilidad al cuestionamiento, dando cabida a múltiples interpretaciones por parte de los oyentes.

Cuando se escuchan canciones como “La maza” del cantautor Cubano Silvio Rodríguez se logra comprender la importancia subyacente en el uso de la metáfora y la imagen como figura retórica en la narrativa de la canción, el óptimo equilibrio entre elementos musicales y poéticos, el ordenamiento de las frases en torno a un mensaje; estos elementos hacen que el compositor logre conectar los versos encajando en perfecta musicalidad con la armonía y el ritmo sin descuidar la narrativa y transmisión de la idea principal de la canción; este tipo de elementos convierten composiciones en obras maestras.

Desde un punto de vista personal, el autor considera de gran importancia la implementación de figuras retóricas para no recaer en la escritura coloquial que algunos compositores implementan en sus procesos creativos. El lenguaje enriquece a la música y la música al lenguaje, por ende se fortalece el eje conceptual de la canción, de allí nace el interés personal por el estudio y la implementación de estructuras poéticas como la décima espinela.

En adición, el beneficio de la no literalidad en la canción recae en la posibilidad de múltiples interpretaciones del discurso, el desarrollo de la creatividad, el pensamiento crítico y reflexivo y la evasión a posibles represalias y censuras por parte de algunas instituciones.

2.5. Canción protesta y poesía.

“En definitiva, queda clara la relación que existe entre «canción protesta» y poesía, reflejo y crítica de una realidad contradictoria y, a veces, peligrosa, pero no por ello menos ilusionada sobre un futuro en el que las palabras clave fueron esperanza y utopía. Como indica González Lucini, «la utopía, entendida pues como ese sueño apasionado, es el semen creador de la posibilidad de libertad».”

Roberto Torres Blanco «Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 27 (2005): 238.

Debido a los tópicos abordados en la canción protesta, resulta conveniente la implementación del poema como recurso enriquecedor, acompañante y estructurador de la letra en la canción; desde otro ángulo, se destaca la relación entre esperanza y utopía gracias al poema, el cual demuestra una contradicción interesante: trabajar coyunturas de carácter social, político y militar por medio de la implementación de un lenguaje apasionado y esperanzador.

Desde un punto de vista social e histórico, muchos cantautores latinoamericanos, entre los que se destacan los previamente mencionados, se han caracterizado por la implementación de letras con un carácter poético en sus composiciones con el propósito de exaltar la función del lenguaje en la música, enriquecer la calidad textual de la canción, hiperbolizar conceptos, utilizar recursos como la metáfora, la imagen, someterse a parámetros métricos, rítmicos y de ordenamiento de rimas, entre otros.

El poema implica estructura y conocimiento de figuras retóricas, un léxico que busca exaltar un mensaje, la complejidad e ingenio en una composición: el ritmo del verso condicionado por la cantidad de sílabas, la estructura de la rima, la metáfora, la imagen, la hipérbole, entre otros, son elementos que enriquecen la transmisión de las ideas al oyente e incluso la estética sonora buscada por el autor.

El elaborado desarrollo de una narrativa y los recursos literarios mencionados previamente, resultan no ser en toda ocasión un factor de vital importancia para algunos los cantautores, sin embargo algunos artistas latinoamericanos reafirman su postura frente a la implementación de diversos recursos poéticos, estructurales y retóricos con los que han logrado complementar y enriquecer la transmisión de su mensaje y llevar su producto creativo a un nivel superior desde un punto de vista estilístico, poético y literario, esto se ve reflejado en el uso del lenguaje propuesto por cantautores como Luis Alberto Spinetta, Violeta Parra, Silvio Rodríguez, Joaquín Sabina, entre otros.

La complejidad, conocimiento, sensibilidad y sutileza que implica la creación del poema, representan un reto para el compositor, los elementos métricos resultan ser de gran ayuda para enriquecer la creación del texto, bien sea recitado o cantado; el letrista, por medio del encadenamiento de versos y estrofas logrará despertar un mayor interés, curiosidad, sensibilidad y emociones de gran trascendencia en el oyente.

2.6. La décima espinela.

“La décima espinela es una estrofa de diez versos octosílabos creada por el músico y poeta murciano Vicente Espinel en el año 1591. Sus rimas son consonantes (todos los fonemas a partir de la vocal acentuada coinciden) y se organizan de la siguiente manera: ABBA ACCDDC. Entre el cuarto y quinto verso hay una pausa obligatoria.”

“Yo sueño que estoy aquí
De estas prisiones cargado,
Y soñé que en otro estado
Más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
Una sombra, una ficción,
Y el mayor bien es pequeño:
Que toda la vida es sueño,
Y los sueños, sueños son.”

Edna Córdoba, «El papel de la décima espinela en la cultura latinoamericana», *La Clé des Langues* [en ligne], (Abril de 2014). Lyon, <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/litterature-latino-americaine/poesie/el-papel-de-la-decima-espinela-en-la-cultura-latinoamericana>

En cuanto a la décima espinela y su llegada a Colombia, se pudieron identificar lugares y personajes involucrados en su propagación y desarrollo como recurso compositivo para la creación de poemas y canciones; se llevó a cabo la lectura del artículo *La décima, un viaje en el viento*, periódico “El Heraldó” (25 de junio de 2017), escrito por Tomás Rodríguez Rojas, miembro de la Academia Hispanoamericana de Letras y Ciencia.

Tomás Rodríguez Rojas, "La décima, un viaje al viento", Revistas El Heraldó, 25 de junio de 2017, <https://revistas.elheraldo.co/latitud/la-decima-un-viaje-al-viento-144137>.

Y en adición se escuchó la conferencia: La décima en las regiones de Colombia y sus funciones, ofrecida por el Centro Cultural del Banco de la República de Popayán en el presente año (2021), realizada por Adrián Freja de La Oz; en esta conferencia se lleva a cabo un recuento histórico de la llegada y desarrollo de la décima espinela en Latinoamérica y Colombia.

<https://www.youtube.com/watch?v=f0ycQFv7bTw>

Según Tomás Rodríguez (2017), la décima llega a Colombia por la Costa Caribe., crece en ciudades porteñas, en las sabanas de Bolívar, Córdoba y Sucre; también en los vallenateros caseríos de La Guajira y el Cesar. La décima formó parte de carnavales y festivales en diversos municipios y ciudades.

En las etnias indígena, blanca y afrodescendiente, la décima aflora y se manifiesta en las fiestas patronales de diferentes poblaciones, también en festivales más especializados como el de Soledad y Campo de la Cruz, en el Atlántico, y el de Sabana Nueva, en Córdoba.

En éste artículo se mencionan dos tipos de décimas utilizadas en concursos de repentismo en aquella época: la décima de “pie forza’o” donde el verseador estaba obligado a repetir el último verso de cada estrofa y la décima de “pie pisa’o” donde el último verso de cada estrofa se repite en el primer verso de la siguiente.

Según Adrián Freja de La Oz (2021), La décima llega en barcos a nuestro territorio y se hace parte de la poesía oral campesina.

El primer concurso de décimas se llevó a cabo en el Certamen literario de Tunja en 1663 en honor al nacimiento del Príncipe Carlos Joseph; para el siglo XVIII la décima jugó un papel político en disputas de carácter poético a favor y en contra de algunos próceres.

En el siglo XIX es implementada por poetas como Rafael Pombo; a principios del siglo XX gracias a un poema escrito por Gabriel Escorcía Gravini se comienza a popularizar la décima en el Caribe de nuestro país debido a la grabación de la obra de Gravini realizada por Lisandro Meza; de ésta manera se hace popular la décima en el mundo del Vallenato.

Adrián en su conferencia nos ofrece algunos ejemplos de la implementación de la décima en el la música popular Colombiana:

12- El bozal – Leandro Díaz

13- Décimas pa mi Toñeca – Cuerda tradición y verso · Cata Baquero · Gerson Blanco · Hollman Chavarro · Diego Hernández · Adrian Ariza "Popeye

14- El Boyaco currambero – Jorge Veloza y los carrangueros.

“Al parecer, se le denominó espinela después de la muerte de su creador, pues anteriormente se conocía como décima o decena¹. En 1624, en *La Circe*, donde incluye una composición de este tipo, Lope de Vega señala la importancia de llamar a esta forma estrófica espinela y no simplemente décima: “no parezca novedad —añadía— llamar espinelas a las décimas, que este es su verdadero nombre, derivado del maestro Espinel, su primer inventor, como los versos sáficos de Safo” (1969, 164).”

Adrián Freja « La décima espinela en el canto popular de la sabana de Bolívar» *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 12, Universidad Nacional de Colombia, octubre (2010): 297-298.

A pesar de ser la décima un recurso literario que se viene gestando y evolucionando desde hace ya más de cuatro siglos, en Latinoamérica su auge se ha acrecentado en los últimos años gracias a la implementación de este recurso utilizado por cantautores y poetas de habla hispana como Alexis Díaz Pimienta (Cuba), Joaquín Sabina (España), Jorge Drexler (Uruguay) entre otros.

Estos artistas se han encargado de rescatar y difundir la décima como un recurso poético capaz de enriquecer e incentivar a la creación de letras y poemas gracias a una tradición centenaria transmitida de manera oral, escrita, recitada y cantada a nuestros pueblos hispanohablantes en la que se parte de décimas preexistentes para crear nuevas, de esta manera se sigue acrecentando e incentivando la producción de las mismas en poemas y canciones.

De estos últimos poetas y cantautores mencionados se destacó al maestro Alexis Díaz Pimienta, docente, repentista, escritor y poeta nacido en La Habana, Cuba; abanderado y difusor de la décima espinela, director de la “Cátedra de Poesía Improvisada” en la Universidad de las Artes y Sub-Director del Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado, ambas con sede en La Habana; creador de la Academia Oralitura para la enseñanza de la improvisación y otras artes orales, maestro de cantautores como Jorge Drexler, María Rozalén, Juanes y Nano Stern, entre otros.

Para conocer a detalle el trabajo desarrollado por el maestro Alexis Díaz Pimienta en torno a la décima, la poesía y el repentismo, se recomienda la revisión de los siguientes textos y páginas web:

- ✓ Díaz Pimienta, Alexis. *La poesía oral improvisada: Un ritual desconocido*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2003.
- ✓ Díaz Pimienta, Alexis. "El repentismo onírico y el cerebro repentista". *Gazeta de Antropología* 38 (2022).
- ✓ Díaz Pimienta, Alexis. *Prisionero del agua*. 3ª ed. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2018.
- ✓ Díaz Pimienta, Alexis. "El pintoresco caso de los "pies forzados"". *Revista Signa* 22 (2013): 149–181.
- ✓ <https://academiaoralitura.classonlive.com>.
- ✓ <https://www.diazpimienta.com>

2.7. La décima y la canción.

En cuanto a la décima espinela y su relación con la composición de canciones, se encontró la charla “*Poetry, music and identity*” donde se identifica a la décima espinela como recurso estructural para la elaboración de canciones y se mencionan algunos datos históricos y etnográficos frente a su origen.

<https://www.youtube.com/watch?v=C2p42GASnUo>

En ésta charla el cantautor Uruguayo Jorge Drexler habla de su acercamiento a la décima gracias a una encomienda compositiva hecha por el cantautor Español Joaquín Sabina sobre algunos versos de Chicho Sánchez Ferlosio.

El desafío que Sabina le propuso a Drexler consistió en crear los versos para dicha canción en décimas; ante el desconocimiento de Drexler frente al origen y la implementación de las décimas surge el primer acercamiento del cantautor Uruguayo a las mismas.

Jorge relata el origen de la décima en España partiendo por su creador, el poeta y vihuelista Vicente Espinel y su desarrollo en América Latina, menciona diferentes nombres asignados para la misma en algunos países: son jarocho en México, canto de mejorana en Panamá, galerón en Venezuela etc.

Drexler afirma que a pesar de tener más de cuatrocientos años de ser creada, la décima sigue manteniendo la misma estructura de rimas, sílabas y versos, diez versos octosílabos con la siguiente estructura de rima: el primero rima con el cuarto y el quinto, el segundo con el tercero, el sexto con el séptimo y el décimo y el octavo con el noveno.

Drexler resalta la musicalidad de la décima y aclara que es compleja de entender, por lo tanto recita una de las décimas que escribió para la canción previamente mencionada, la cual resulta ser *Milonga del moro judío*.

Afirma que la primera décima de la canción cuenta con algunos errores métricos puesto que era la primera vez que se acercaba a componer con ésta estructura, esto se evidencia en que algunos de los versos de la canción no son octosílabos.

A lo largo de la charla Drexler menciona diferentes hallazgos históricos, culturales, raciales y religiosos y cómo éstos han tenido incidencia en la música que escuchamos en diferentes partes del mundo, hace un recuento del sincretismo musical que han tenido géneros como la milonga, viéndose influenciados por culturas, épocas y países diferentes.

Todo esto para llegar a la conclusión de que la décima, la canción, la milonga y las personas cuanto más se les ve de cerca más se entiende de la magnitud de su complejidad e identidad, Jorge afirma que todos somos “de ningún lado del todo y de todos lados un poco”.

Para tener un mayor acercamiento frente a la décima en relación a la canción se escucharon las siguientes canciones escritas en décimas:

15- Pa' cantar de un improviso – Violeta Parra.

16- Guitarra y voz – Jorge Drexler .

17- Décimas – Adriana Ospina.

18- Cecilia Todd – Constanza de un pescador.

19- Décimas a la Viola – Nano Stern.

Gracias a éstos referentes se evidenció la implementación estructural de rimas, versos y sílabas propuestos por la décima espinela, sin embargo, algunas canciones de Jorge Drexler rompen en algunos versos con la estructura de ocho sílabas por verso implementando versos de siete y nueve sílabas; esto se puede evidenciar en canciones como *Todo se transforma* y *Milonga del moro judío*, a pesar de éstos errores métricos como menciona Jorge en su charla, se sigue manteniendo la estructura de rimas y cantidad de versos.

“Escribir las Décimas le sirve a Violeta para cerrar su ciclo de intérprete y recopiladora-investigadora y abrir el de sus grandes creaciones. Las Décimas relatan su biografía y la vez la liberan de ella, se inscriben en la tradición, pero a la vez la transgreden.”

Paula Miranda «Décimas autobiográficas de Violeta Parra, tejiendo las diferencias»
Archivo de Referencias Críticas (1999):52,
<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx7.html>

Se destaca la contribución de la décima espinela al proceso creativo del cantautor como letrista y poeta; la décima, que hace parte de la tradición poética, musical y literaria Española, toma un papel importante en la creación artística del cantautor latinoamericano, convirtiéndose en una herramienta de gimnasia mental y emocional que nutre y enriquece su proceso creativo, desarrolla sus competencias como poeta y autor y obliga a quien la usa a pensar nuevas maneras de escribir, rimar y componer canciones. “En cuanto a la estrofa utilizada, la décima espinela le impone ciertas restricciones métricas, pero le entrega a la vez el inagotable repertorio acumulado por la tradición en cuanto a temas, motivos, modismos o sentencias, y que se han ido sedimentando y acumulando durante más de cinco siglos. Esta tradición Violeta la ha recogido directamente en un tenaz trabajo de investigación en los campos chilenos.”

Paula Miranda «Décimas autobiográficas de Violeta Parra, tejiendo las diferencias»
Archivo de Referencias Críticas (1999):53,
<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx7.html>

La décima también toma un papel importante en el folklore latinoamericano, abriéndose puertas gracias a la oralidad, la canción y a la escritura; debido a la llamativa musicalidad implícita en la estructura de sus versos, resulta de un gran atractivo para todo aquel que la escucha o la recita. Es así que históricamente se abre paso entre la cultura literaria, poética y cancioneril no solo de España sino de América Latina, especialmente en los países de habla hispana.

La décima busca enriquecer el mensaje del cantautor, poner a prueba sus competencias como creador no sólo de música sino de texto, busca convertirse en una amiga fiel capaz de enaltecer el mensaje de la composición, no sólo busca poner a prueba a su creador sino capturar con mayor profundidad la atención de su escucha o lector.

En cuanto a la décima espinela como recurso potenciador para la transmisión y reflexión frente a temáticas de carácter social en la composición de canciones se encontraron las siguientes composiciones de carácter crítico, reflexivo y/o social escritas en décimas:

- 20- Nicolás Ospina – Décimas de segundo.
- 21- Milonga del moro judío – Jorge Drexler.
- 22- Silencio – Jorge Drexler.
- 23- Décimas a la Muerte – La muchacha y Alejandro Gómez.
- 24- Décimas para la resistencia en pandemia – Macarena Ibarra.

“No hay muerto que no me duela
No hay un bando ganador
No hay nada más que dolor
Y otra vida que se vuela
La guerra es muy mala escuela
No importa el disfraz que viste
Perdonen que no me aliste
Bajo ninguna bandera
Vale más cualquier quimera
Que un trozo de tela triste”

Jorge Drexler “Milonga del Moro Judío” - 2004

En Latinoamérica la décima tomó un papel importante gracias a cantautores como Violeta Parra, quien escribió su autobiografía en décimas; Jorge Drexler afirma en su charla *Poetry, music and identity* que todo el mundo reclama a la décima como propia, “todo el mundo cree que la inventó”. Parafraseando a Drexler: “en los diferentes países donde se ha gestado y desarrollado la décima se le ha atribuido un nombre propio haciéndola parte de la cultura de cada nación”.

Jorge Drexler, «*Poetry, music and identity*» (conferencia, TED, mayo 2017).

<https://www.youtube.com/watch?v=C2p42GASnUo>

Por otra parte, desde el punto de vista histórico, podríamos establecer que la relación entre la décima y la canción desde sus inicios recae en su creador, Vicente Espinel, quien además de ser el inventor de la misma, es conocido por haber puesto la sexta cuerda a la guitarra española; la décima, al ser creada por un músico, escritor y poeta, termina por poseer una gran musicalidad que se devela en la rítmica de sus versos, esta cualidad la convierte no sólo en una herramienta de uso poético sino en un recurso estructurador para la creación de letras en canciones, al conocer su procedencia y el oficio de su creador, se infiere su implementación desde hace más de cuatro siglos en canciones de habla hispana.

En cuanto a la relación existente entre los elementos musicales primarios y el texto de una canción, gracias a la escucha de los ejemplos presentados anteriormente, el autor pudo concluir con la codependencia de ambos factores, música y texto, por ejemplo: en Milonga del Moro judío, se rompe en algunos versos con la estructura tradicional de ocho sílabas planteada por la décima, Jorge Drexler afirma que esto se debe a un error métrico que cometió al momento de componer la canción, podemos concluir que el texto condiciona al ritmo de en la música y el ritmo condiciona al texto, esto depende de cuál de los dos factores decida establecer en primera instancia el cantautor, y si el compositor desea ser fiel a la acentuación de las palabras, desde ésta perspectiva, la condición del texto al ritmo se da por la cantidad de sílabas y la acentuación del texto.

2.8. Recursos alternos a la décima.

Se identifican a grandes rasgos dos tipos de versos en la poesía castellana: de arte menor (menos de ocho sílabas) y arte mayor (más de ocho sílabas). En primera instancia debemos aclarar que uno de estos recursos poéticos y métricos está inmersos dentro de la estructura de la décima espinela: la redondilla. La referencia de estos términos se ha establecido con el fin de ofrecer diferentes aproximaciones a la creación poemas y canciones a los lectores de éste proyecto.

A continuación el autor se encargó de presentar las definiciones y ejemplos expuestos por el autor *Antonio Quilis* frente a algunos de los recursos métricos y poéticos identificados en el texto *Métrica Española* tercera edición:

- **Redondilla.**

Cuatro versos de arte menor cuya rima es: ABBA.

A- La tarde más se oscurece;

B- y el camino que serpea

B- y débilmente blanquea,

A- se enturbia y desaparece

ANTONIO MACHADO

- **Cuarteta.**

Variante de la redondilla es la cuarteta; la distribución de su rima es: ABAB:

A- Luz del alma, luz divina,

B- faro, antorcha, estrella, sol...

A- Un hombre a tientas camina;

B- lleva a la espalda un farol.

ANTONIO MACHADO

- **Quinteto.**

Cinco versos de arte mayor.

Fue una ampliación de la quintilla, y, por lo tanto, conserva sus mismos tipos de rima. Aparece en el Neoclasicismo, y se cultiva hasta el Modernismo: AABAB.

A- Desierto está el jardín... De su tardanza

A- no adivino el motivo... El tiempo avanza...

B- Duda tenaz, no turbes mi reposo.

A- Comienza a vacilar mi confianza...

B- El miedo me hace ser supersticioso.

RICARDO GIL

- **Sexteto-lira.**

Estrofa formada por heptasílabos y endecasílabos, alternados. Su rima es ABABCC.

La utilizó FRAY LUIS DE LEÓN en las traducciones de HORACIO; veamos la del O navis:

A- ¿Tornarás por ventura

B- a ser de nuevas olas, nao, llevada

A a probar la ventura

B- del mar, que tanto tienes ya probada?

C- ¡Oh! Que es gran desconcierto.

C- ¡Oh! Toma ya seguro, estable puerto.

- **Séptima.**

Poco usada en nuestra métrica. Está constituida por siete versos de arte mayor, cuya rima queda a gusto del poeta, con la sola condición de que tres versos no vayan seguidos de la misma rima total.

— Yo siento ahora que en mi ser se agita
A grandiosa inspiración, cual fuego hirviente
— que se resuelve en el profundo seno
A de combusto volcán, y rudamente
B a las rocas conmueve. Se levanta
— y se eleva mi ardiente fantasía
B en alas de lo ideal y mi voz canta.

RUBÉN DARÍO

- **Octavilla.**

Durante la Edad Media, la redondilla no tuvo vida independiente, pero la duplicación de una, o la combinación de dos redondillas dio origen a estrofas de uso frecuente en los cancioneros del siglo xv. La combinación de su rima suele ser: ABBECDDE, o ABABBCCB:

La mayor cuita que haber
Puede ningún amador
Es membrarse del placer
En el tiempo del dolor;
E ya sea que el ardor
Del fuego nos atormenta,
Mayor dolor nos aumenta
Esta tristeza y langor.

MARQUÉS DE SANTILLANA

- **Soneto.**

El soneto es un pequeño poema que consta de catorce versos, divididos en cuatro estrofas: dos cuartetos y dos tercetos, sucesivamente.

El soneto como lo conocemos hoy en día generalmente está compuesto por versos endecasílabos, sin embargo en el texto el autor narra el desarrollo del soneto y las modificaciones que tuvo a lo largo de la historia y en diferentes naciones, el soneto clásico, el soneto durante el neoclasicismo y el romanticismo, el soneto barroco, entre otros.

Ejemplo de un soneto clásico bajo la forma: ABBA - ABBA - CDC – DCD.

“En tanto que de rosa y de azucena
Se muestra la color en vuestro gesto,
Y que vuestro mirar ardiente, honesto,
Con clara luz la tempestad serena;
Y en tanto que el cabello, que en la vena
Del oro se escogió, con vuelo presto
Por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
El viento mueve, esparze y desordena:
Coged de vuestra alegre primavera
El dulce fruto antes que el tiempo ayrado
Cubra de nieve la hermosa cumbre.
Marchitará la rosa el viento helado,
Todo lo mudará la edad ligera
Por no hazer mudanza en su costumbre.”

GARCILASO DE LA VEGA

Ejemplos de canciones escritas en sonetos:

25- Soneto a mamá - Joan Manuel Serrat

26- Jorge Drexler – Que el soneto nos tome por sorpresa

Para profundizar frente a las distintas formas métricas y poéticas del castellano se recomienda continuar con la revisión del texto: Quilis, Antonio. *Métrica española*. 3ª ed. Madrid: Ediciones Alcalá, 1975.

2.9. De la creatividad artística y algunos de sus enfoques

Frente a la creatividad artística se han abierto múltiples discusiones a través del tiempo; cada cultura, época y civilización se ha encargado de ampliar el espectro de concepciones, explicaciones y aproximaciones frente al proceso creativo, sin embargo la oposición tradicional de posturas frente a la creación y la creatividad en las artes usualmente cuenta con dos grandes categorías: el empirismo y el racionalismo.

Bien podemos catalogar al empirismo como un elemento contenido dentro del espectro racional, puesto que al igual que el racionalismo hace referencia a la implementación de técnicas, recursos y conocimientos provenientes de la experiencia y la práctica, conceptos no enajenados al componente racional y académico, desde esta perspectiva toda experiencia académica está contenida desde el empirismo, sin embargo, la dicotomía entre estos dos términos suele presentarse cuando en determinados contextos separamos estas corrientes vinculándolas a los procesos creativos y formativos del artista desde visiones y teoría particulares, desde éste punto de vista, la verdadera oposición resulta ser entre las diferentes formas en que podemos llegar a construir habilidades y conocimiento.

Si bien es cierto que actualmente en determinados contextos se da igual valor al conocimiento adquirido e implementado por el artista sin importar cuál sea su formación (académica o empírica) resulta imperante conocer y debatir frente a algunos puntos de vista

expuestos por diferentes autores que puedan llegar a contribuir al desarrollo de nuestra creatividad y al entendimiento de nuestra obra.

Para ésta apartado el autor optó por identificar y debatir diferentes posturas frente a la creatividad artística con el fin de contribuir al proceso compositivo de cantautores, compositores y docentes que sean partícipes de la lectura de éste proyecto.

En adición a las categorías presentadas, se identificó un planteamiento frente a la creatividad en artes: la postura irracionalista proveniente del texto *Conceptos relativos a la creatividad artística según Umberto Eco* escrito por la autora *Amanda A. Garma*.

Para implementar la investigación heurística de este componente conceptual, el autor articuló algunas ideas provenientes de éste texto con sus aproximaciones personales frente a las distintas posturas identificadas.

“Sobre el tema de las teorías de la creatividad existen diferentes posturas: el enfoque irracionalista, el racionalista y las que compatibilizan ambos aspectos.

Amanda Garma, «Conceptos relativos a la creatividad artística según Umberto Eco», *A parte rei: Revista de filosofía*, N°. 35(2004):1

En éste texto se señala al enfoque irracionalista como esa producción en la cual el artista depende de las llamadas ”musas” o de cualquier intervención “divina” para el desarrollo de su obra; se defiende ésta idea por medio de autores como Platón referenciando su diálogo *Íón* dónde se ve al creador de la obra como a un individuo que actúa por “posesión divina”, por otra parte éste enfoque es sustentado por otros autores como Freud al analizar la obra de Leonardo *la Gradiva de Jensen* y C.G.Jung en “*Psicología y poesía*” donde se establece que el factor irracional se burla del raciocinio.

En contraposición y con el fin de explicar el enfoque racional, la autora menciona algunas explicaciones ejemplificadas por Edgar Allan Poe en *Filosofía de la composición* y P. Valéry en *Escritos sobre Leonardo da Vinci* dónde se defiende que el producto artístico es producto de un plan deliberado.

La creatividad resulta ser un fenómeno donde intervienen diversos factores contextuales que ponen a prueba la imaginación e inventiva del ser humano; resulta ser de abstracta explicación en algunos casos debido a la gran cantidad de elementos que convergen en la producción de una obra; como bien dan cuenta de ello las posturas racionalistas e irracionalistas; el origen de la creatividad artística suele ser un debate interesante en aproximación y desarrollo debido a la cantidad de explicaciones propuestas por diversos autores, su explicación termina convirtiéndose en una paradoja donde cada individuo, debido a su contexto defiende una postura basada en su propia experiencia y en la minuciosa observación de procesos desarrollados por terceros.

Si bien es cierto que en la actualidad cada vez son menos los artistas que se adhieren al concepto de que la creación artística es en sí es producto de la intervención divina como defiende el enfoque irracionalista, podemos entender éste pensamiento como la parte enajenada al componente racional teórico y metódico del proceso creativo; éste enfoque desde no sólo es aquel que define al artista como un intérprete de musas, sino que en cambio entiende y se apropia de conceptos como la “inspiración”, la experimentación no deliberada e incluso da crédito a factores incontrolables por el creador en la producción de su obra de arte, elementos que en algunas ocasiones resultan ser de confusa interpretación racional para el autor y aquellos que tratan de explicar su obra. El porqué de las ideas suele ser cuestionado constantemente en contextos académicos y busca ser explicado desde un punto de vista lógico, estructurado y sistematizado, pero es bien sabido que en la creación artística no siempre se parte de un plan deliberado, un proceso delimitado o de un método o técnica específica, múltiples factores son probablemente los gestores de aquellas manifestaciones a las que llamamos “inspiración”.

Por otra parte, la explicación irracional parece quedarse corta en pleno siglo XXI, donde desde la razón puede darse explicación al empirismo, el desarrollo de la obra desde un punto de vista emocional e incluso concebir a la inspiración como un factor enteramente lógico, sin embargo, desde un punto de vista histórico y etnográfico investigativo, su concepto resulta interesante para entender cómo algunos referentes artísticos del pasado daban explicación a su proceso creativo y al de otros autores, y cómo a día de hoy, algunos artistas, influenciados por éstos referentes, explican su obra.

El texto hace énfasis en que “Ni unos ni otros logran dar cuenta total del fenómeno de la creatividad”, este termina convirtiéndose en un conglomerado de hipótesis basadas en la razón y la fe; algunos autores coinciden en la concepción que aprueba la existencia de una tercera postura que no extrapola puntos de vista sino que por el contrario combina las dos hipótesis mencionadas anteriormente, en este caso se puede llegar a concluir con la idea de que el proceso creativo resulta ser tan complejo de entender como el ser humano en sí mismo; hablar de la creación en el campo artístico implica cuestionarnos frente a la innumerable vertiente de fenómenos sociales, culturales, académicos, históricos y etnográficos que influyeron y que en la actualidad influyen en el artista y su creación, elementos que al fin y al cabo no son más que la recopilación de vivencias, experiencias, exploraciones, teorías, intentos, pruebas y demás fases que intervienen al momento de llevar a cabo un proceso de creación artística.

“Cuando reflexionamos sobre la forma en que llegamos a conocer el mundo, resulta evidente que se trata de un proceso activo de construcción de la realidad y guiado por la experiencia, aunque enormemente complejo.

La información procedente del entorno, ya sea físico o social no la procesamos de forma inconexa o caótica, sino que será integrada formando un intrincado cuerpo de contenidos de conocimiento relacionados. Como dicen los psicólogos cognitivos es mediante un proceso activo y constructivo que cada cual va conformando su estructura cognitiva.”

Manuela Romo, "Teorías implícitas y creatividad artística", *Arte, Individuo y Sociedad* 10 (1998): 12.

Somos el resultado de un contexto, nuestro territorio, condición material, física, mental, emocional, nuestra historia, cultura, raza y etnia, nos han condicionado a desarrollar una visión particular del mundo; somos la recopilación de destrezas y afinidades condicionadas a un tejido social, físico y material, capacidades que en ocasiones pueden parecer innatas y en otras, resultan ser el fruto de la práctica y el estudio de diversas disciplinas.

La razón siempre intentará explicar a la fe y a todo lo que atente frente al pensamiento lógico y deductivo sustentado en hechos comprobables, sin embargo a esta no siempre se le atribuye el crédito de la creación, en la producción artística hay quienes no se adhieren a la

idea de que existen “fórmulas mágicas” y métodos estructurados que en toda ocasión cumplen con su cometido; esto nos lleva a cuestionarnos a cerca del porqué de nuestras creencias y procesos, ésta introspección personal está sujeta a los factores previamente mencionados.

Cada ser humano se cree a sí mismo libre de elegir y manifestar su postura frente a la vida y el arte, resulta injusto negar ese privilegio a cada persona, sin embargo, resulta pertinente identificar los factores que influyen en las posturas y procesos de cada individuo en la creación artística, la investigación y el debate frente la opinión del otro, sus creencias, sus métodos, procesos están ligados a un contexto que debe ser sometido al análisis, prueba y discusión.

“La teoría se ha formado mediante un largo período de aprendizaje en el que han intervenido tanto la experiencia personal en situaciones recurrentes como procesos socioculturales a gran escala (Rodrigo, 1985).”

Manuela Romo, "Teorías implícitas y creatividad artística", *Arte, Individuo y Sociedad* 10 (1998): 13.

En éste texto, Romo nos plantea cinco teorías frente a la creación artística, estas teorías no buscan excluirse entre sí, en su lugar pueden venir contenidas en más de un tipo en cada sujeto:

- 1- la teoría de la expresión emocional: modelo postfreudiano a la concepción del artista, dónde se parte de los estados afectivos y las emociones obtenidas por diversos mecanismos para dar rienda suelta a la creación, estos elementos conforman un artista de extrema libertad personal y moral.
- 2- Teoría del trastorno psicológico: define al artista como un genio loco, víctima de conflictos del inconsciente ocasionados por sucesos ocurridos en la infancia, el artista es estudiado desde el psicoanálisis para dar explicación a las posibles neurosis y trastornos que funcionan como combustible para la creación de su obra, según esta postura el vinculamiento entre arte y locura resulta ser de fácil detección.

- 3- Teoría de la búsqueda de sí mismo: señala al artista como introvertido, reflexivo, intelectual y celoso de la singularidad de su obra, relaciona su producción artística con su carácter y personalidad, la vida íntima del artista está ligada a su creación.
- 4- Teoría de la comunicación: entiende al arte como una suerte de provocación, concibe al artista como un mensajero comunicador de emociones y sentimientos, ve al artista como un individuo que experimenta diferentes estados de ánimo e intenta transmitirlos a terceros por medio de su obra.
- 5- Teoría de las dotes especiales innatas: según ésta teoría el artista nace y no se hace, el individuo demuestra dotes y habilidades artísticas desde su temprana infancia, se encuentra en constante búsqueda de la perfección, superando obstáculos de manera natural e innata.

En cuanto al proceso creativo, David Lynch en su libro *“Atrapa el pez dorado: Meditación, conciencia y creatividad”* nos habla de la relación entre la vida artística y la libertad, concibe al arte como una actividad demandante en cuestión de tiempo puesto que parte de un proceso de preparación del entorno y materiales seguido del tiempo de espera para concebir ideas, en consecuencia el desarrollo de las mismas, el cual conlleva un proceso de acción y reacción, Lynch describe un patrón de construcción y destrucción, en donde se construye con base en lo descubierto frente a lo que se destruye.

En éste texto David también habla de las ideas como peces que hay que ir atrapando por medio de la inmersión en aguas profundas, se habla de las ideas como aquellos pensamientos que abarcan más de lo que uno cree en cuanto son concebidos; para Lynch, una idea es la pieza inicial del rompecabezas que determina dónde irán las demás.

Para Lynch el cebo en la pesca de ideas es el deseo, el cual resulta ser el encargado de atraer a las ideas, al atrapar un pez por pequeño que sea, conducirá al artista, en este caso el pescador, a nuevos peces que se engancharán del primero.

Esto nos lleva al concepto de conciencia, David recomienda la meditación trascendental como un medio para zambullirse en un océano de conciencia vibrante y pura que según él todo ser humano posee, esto se hace con el fin de experimentar, expandir y estimular la conciencia para poder pescar ideas a un nivel más profundo e incrementar el flujo de creatividad.

Para la “traducción de ideas” presentada en el texto se reitera los conceptos de acción y reacción como un experimento que busca conseguir que todo esté correcto, de igual manera reitera en la meditación como un medio para incrementar el flujo y la aceleración de éstos procesos.

EL texto de Lynch también cuenta con un apartado referente a la intuición como aquella unión entre emoción e intelecto, para Lynch esta habilidad puede expandirse por medio de la meditación y el sumergimiento en el yo; hace referencia a la existencia de un océano lleno de conciencia donde se encuentran soluciones, y al zambullirnos en dicho océano, crece la intuición, y por consecuencia, la solución de problemas creativos.

Como se puede abstraer de éste texto, David Lynch es un ferviente creyente de la meditación como motor de vida para la creación artística, ésta obra nos permite entender el proceso creativo de un artista polifacético que nos provee un acercamiento al funcionamiento de su mente en el proceso creativo de una manera metafórica y autobiográfica, en el texto se presentan diferentes apartados que hacen referencia a experiencias de vida, determinadas producciones artísticas, materiales, referentes y diferentes aproximaciones a la creación desde procesos guiados por el racionalismo, el empirismo y la meditación trascendental.

En *“El camino del artista: un curso de descubrimiento y rescate de tu propia creatividad”* Julia Cameron nos presenta una visión que plantea una experiencia espiritual inducida, un concepto similar al presentado por Lynch cuando habla de la meditación trascendental, para Julia no es necesario creer en Dios para hacer arte, pero si considera que la creación artística tiene una estrecha relación con la fe y la espiritualidad, también asegura que nuestros sueños y anhelos creativos provienen de una fuente divina, podríamos clasificar

éste planteamiento dentro del enfoque irracional descrito por Umberto Eco; en éste libro la autora nos comparte las herramientas que ha aprendido a través de su propia práctica creativa y su labor pedagógica con otros artistas.

Cameron busca desbloquear y recuperar la creatividad que se encuentra en todos nosotros por medio de dos herramientas fundamentales: las páginas matutinas y la cita con el artista.

La autora describe a “las páginas matutinas” como “tres páginas manuscritas de estricto flujo de consciencia”. La autora hace énfasis en escribir cualquier cosa, por pequeña o insignificante que parezca, esto con el fin de familiarizarse con la escritura, no necesariamente desde una perspectiva literaria, puesto que ésta práctica no atañe estrictamente a escritores, es un proceso que aplica para todo tipo de artistas; la autora describe un “censor autocrítico” que habita en todos nosotros, ese censor es el encargado de dar juicios de valor a todo lo que hacemos, generalmente desde la inconformidad, otro beneficio de las denominadas páginas matutinas es el silenciamiento de esa voz interior que constantemente está cuestionando y criticando nuestro trabajo de forma negativa e inconforme, esto se cumple debido a que las páginas matutinas no buscan perfección ni lógica, ni están sometidas bajo ninguna normatividad o conjunto de reglas estéticas o estilísticas, solo buscan liberar al artista de la represión por medio de la escritura de cualquier cosa.

Julia presenta la distinción entre “cerebro lógico” y “cerebro artístico” donde describe al primero como “aquel que piensa de forma ordenada, lineal, que percibe el mundo de acuerdo con categorías conocidas”, en contraposición, el cerebro artístico “es nuestro cerebro creativo, holístico. Inventa patrones y descubre matices. Ve un bosque en otoño y piensa: «¡Qué precioso ramillete!;La piel de la tierra es una majestuosa alfombra de oro!». Porque el cerebro artístico realiza asociaciones libres y es espontáneo, establece nuevas conexiones, combina distintas imágenes para invocar nuevos significados”.

Julia Cameron, *El camino del artista: Un curso de descubrimiento y rescate de tu propia creatividad* (Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2011), 20.

La autora considera necesario hablar de estos dos cerebros para entender el rol que juegan las páginas matutinas en el camino del artista como una herramienta para poner en pausa a nuestro cerebro lógico y despertar e incentivar el funcionamiento del cerebro artístico; el cerebro lógico o cerebro de supervivencia, está constantemente ligado a nuestro censor de autocrítica, burla y represión de ideas, es así, que se da la explicación a los posibles bloqueos creativos y la posible solución a los mismos por medio de su supresión.

La segunda herramienta presentada en el texto como “*La cita con el artista*” hace referencia a un compromiso con nuestro artista interior, un espacio semanal en el que dedicamos tiempo de calidad nosotros mismos para nutrir con experiencias de vida nuestro quehacer, sin compañía de nadie más, la autora describe a nuestro yo artista como un niño que requiere de atención, tiempo y cuidado; dar un paseo, visitar un museo, escuchar un concierto, entre otras, son actividades que alimentarán nuestra creatividad.

Cameron también nos indica la importancia de escuchar la opinión de nuestro niño artista en cada una de nuestras excursiones, y recalca la importancia de sacar éstos espacios de tiempo con el fin de lograr una buena relación con nuestra creatividad.

“Las páginas matutinas nos ayudan a conocer mejor nuestros pensamientos y nuestras necesidades, a identificar nuestros problemas y preocupaciones. El primer paso será como una oración: quejarse, hacer inventario, llegar a conclusiones, sopesar, atormentarse. En el segundo paso, tras la catarsis provocada por nuestra cita con el artista, empezaremos a encontrar soluciones al tiempo que acumularemos las reservas creativas necesarias para hacer realidad nuestro arte.”

Julia Cameron, *El camino del artista: Un curso de descubrimiento y rescate de tu propia creatividad* (Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2011), 25.

Cameron propone un concepto similar al presentado por Lynch en su libro “*Atrapa el pez dorado: Meditación, conciencia y creatividad*” al referirse de forma metafórica a un manantial que compara con un estanque artístico en el que debemos pescar diferentes tipos

de peces, a esto lo llama “alimentar el pozo o rellenar el estanque”, para la autora, en todos nosotros hay un manantial que debe ser cuidado, un ecosistema que depende de nuestro mantenimiento para evitar su deterioro o atascamiento.

Para Julia, nuestro manantial debe ser alimentado con imágenes, el arte es una ocupación del cerebro artístico, el cual es un cerebro de imágenes, donde se almacenan nuestros impulsos creativos, constantemente debemos estar en una búsqueda constante de imágenes que refresque nuestras reservas de creatividad, para Cameron, el cerebro artístico es sensorial, no puede ser estimulado únicamente con palabras, depende de la vista, el olfato, el gusto y el oído.

A lo largo de éste texto se presentan múltiples principios, herramientas, recomendaciones acompañadas por citas de otros artistas y pasos a seguir para el desarrollo de nuestra creatividad.

Para identificar el proceso creativo y la concepción frente a la creación de canciones de diferentes referentes, el autor se encargó de recopilar y analizar distintos videos, conferencias, textos y entrevistas realizadas por cantautores y músicos de habla hispana e inglesa.

Se llevó a cabo la revisión del siguiente material audiovisual:

1- Cadáver Exquisito – Fito Páez en el estudio

<https://www.youtube.com/watch?v=hE4MGFBAKaI>

En ésta entrevista Fito nos cuenta un poco del proceso creativo implementado en uno de sus éxitos musicales como cantautor: *El cadáver exquisito*; en ésta entrevista Páez se refiere a sí mismo como una persona que no parte de un método o plan deliberado a la hora de componer, por lo tanto le toma bastante tiempo llegar a la culminación de la canción, en éste pequeño fragmento de la entrevista realizada por el canal Argentino “*Encuentro*”, Fito nos ofrece una aproximación empírica frente al proceso creativo de la canción, donde la planificación no juega un papel importante en el desarrollo de la obra, en su lugar, se incorporan conceptos como la experimentación, la exploración y las emociones en el proceso creativo.

2- Rick Beato - Music Theory for Songwriting.

Para ejemplificar el enfoque racional y relacionarlo con la composición de canciones, se revisó el siguiente video realizado por el músico, compositor y productor estadounidense Rick Beato titulado Music Theory for Songwriting in 30 Minutes.

<https://www.youtube.com/watch?v=k0I6o7cDMSo&t=631s>

En éste video Beato parte de la progresión armónica de “*A day in the life*” canción compuesta por *The Beatles*; gracias al análisis musical presentado en el video, Rick nos ofrece diferentes conclusiones para componer canciones desde un punto de vista técnico y teórico: tratar de evitar demasiadas tónicas en la creación de melodías, utilizar novenas, oncenas, oncenas sostenidas y séptimas para dar color, la posible implementación de treceñas en acordes mayores, usar inversiones en los acordes, no duplicar la melodía del bajo en la orquestación del arreglo y no utilizar sextas en acordes mayores, todo esto con el fin de ofrecer un producto musical de calidad y trascendencia al oyente.

3- Cómo escribir canciones – Mari D. Dozal.

El texto escrito por Dozal resulta ser una propuesta metodológica bien estructurada para la composición de canciones y presenta conocimientos provenientes de más de veinte libros escritos por expertos en la materia.

En adición Dozal nos ofrece su experiencia personal como compositora; temáticas como la rima, el esquema, la melodía, el formato y el registro de la obra son presentados en los diferentes capítulos del texto, el libro también cuenta con pequeñas tareas prácticas y de investigación que buscan contribuir al desarrollo y el entendimiento de la canción.

Éste texto reafirma las ideas y planteamientos provenientes del enfoque racional al establecer un compilado de ejercicios, ejemplos, conceptos y perspectivas que de manera estructurada buscan desarrollar una un producto creativo y unas habilidades específicas en el cantautor; se parte de una planificación, un desarrollo temático y una conclusión.

A pesar de que el libro no garantiza la efectividad del método, puesto que recalca la idea de reincidir constantemente en el ejercicio compositivo, si resulta ser una propuesta metodológica válida para el entrenamiento del cantautor y el desarrollo de sus canciones.

4- Método de azar sobre la composición de la canción – Fito Páez.

https://www.youtube.com/watch?v=NG8h_5Mg_hk

En ésta charla Fito trae a colación a John Cage como ejemplo para afirmar que éste referente partía de la concepción de la música como un proceso no metódico, sin embargo Páez aclara el hecho de que Cage si era un músico de método, en contraposición a sus planteamientos cita la frase de Stravinski “la música es matemática”.

Páez trata de establecer una dicotomía frente a la creación artística partiendo de dos enfoques musicales diferentes: el académico y el empírico, aun así Fito hace énfasis en la importancia del estudio del lenguaje musical como un eje fundamental para entender los marcos en los que es aplicado.

En éste video se evidencia que a pesar de que Fito Páez no se considera a sí mismo un cantautor de método, encuentra valor e importancia en el conocimiento y dominio del lenguaje musical para el desarrollo de la composición.

5- Jorge Drexler.

En el siguiente video tráiler, Jorge Drexler menciona diferentes puertas de entrada a la canción, dos muy grandes: el texto y la música; Jorge afirma que la entrada por parte del texto puede gracias a una estructura métrica, fonética o temática, y por parte de la música existen puertas de entrada como la melodía, la armonía y el ritmo.

Desde esta perspectiva se puede concluir que no existen reglas para comenzar a escribir una canción, es decisión del compositor elegir o experimentar con cual puerta, bien sea textual o musical decide comenzar a dar vida a su obra.

<https://www.youtube.com/watch?v=TZfou4GWtIQ>

5 – Natalia Lafourcade.

Otro referente que contribuyó a la unificación de los dos enfoques fue la entrevista *Mis procesos* de Natalia Lafourcade para *GQ México y Latinoamérica*. A lo largo de la entrevista Natalia describe brevemente el proceso creativo detrás de canciones como: *Nunca es suficiente*, *Hasta la raíz*, *Mi lugar Favorito*, entre otras; algunas de estas canciones fueron hechas en colaboración con otros cantautores, en el video se evidencia la implementación de procesos creativos que parten desde la interpretación de emociones, la intuición, la inspiración y el conocimiento musical de Natalia y sus colegas en relación con sonoridades Mexicanas y la estructuración de letras en cuanto a métrica y ritmo.

https://www.youtube.com/watch?v=xciXjV_a06I&t=287s

2.10. Referentes teórico – musicales.

Para la elaboración de la música y el análisis del producto final, el autor tomó en cuenta algunos de los conceptos presentados en los siguientes textos:

- Alchurrón, Rodolfo. *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1991.
- Corozine, Vince. *Arranging Music for the Real World: Classical and Commercial Aspects*. Fenton: Mel Bay Publications, 2002.
- Donoso Arellano, Jaime. *Introducción a la música en veinte lecturas*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.

Estos libros constituyeron un referente conceptual encargado de guiar al autor en la creación y el análisis de su obra, se evaluaron conceptos tales como el análisis melódico, desarrollo motivico, creación de frases, implementación de texturas y forma de las canciones.

CAPÍTULO 3 – MARCO METODOLÓGICO.

Éste proyecto presenta una investigación de carácter mixto, según los parámetros expuestos por López Cano (2014) el autor estableció su diseño metodológico como cualitativo y documental: busca identificar y comprender características estéticas, estilísticas, históricas, sociales y culturales desde perspectivas subjetivas e intersubjetivas; en adición identifica, interpreta y analiza materiales como: páginas web, libros, revistas, canciones, conferencias entre otros.

El autor también llevó a cabo una autoetnografía reflexiva a manera de auto entrevista con el fin de establecer un panorama autobiográfico y etnográfico a nivel social, cultural y formativo en relación con las temáticas abordadas en el proyecto.

“la autoetnografía es un estudio de la introspección individual en primera persona, que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que pertenece el sujeto por medio de “descripciones culturales mediadas a través del lenguaje, la historia y la explicación etnográfica” (Ellis y Bochner 2000, 742). De este modo, su principal cometido es "conectar lo personal a lo cultural."

Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo, *Investigación artística en música-Problemas, métodos, experiencias y modelos* (Escuela Superior de Música de Cataluña, Diciembre 2014), 139.

Éste proyecto cuenta con tres ejes fundamentales en los que sustenta sus bases teóricas y conceptuales por medio de la recopilación y el análisis de información: la canción protesta en Latinoamérica, la décima espinela y diferentes perspectivas o enfoques frente a la creatividad artística.

Como herramienta metodológica se utilizó la intertextualidad heurística para la creación, según López Cano (2014) ésta documentación no se limita a la investigación artística en partituras, trabajos musicológicos y teóricos, se emplean materiales literarios o de otras artes con el fin de articular redes intertextuales sumamente productivas para generar sentido y encender la creación.

Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo, *Investigación artística en música-Problemas, métodos, experiencias y modelos* (Escuela Superior de Música de Cataluña, Diciembre 2014),89.

En adición a la intertextualidad heurística el autor recurrió a la terminología de análisis y composición musical presentada por los textos: “Composición y arreglos de música popular” de Rodolfo Alchurrón, “Introducción a la música en veinte lecturas” de Jaime Donoso Arellano y “Arranging music for the real world, classic and comercial aspects” de Vince Corozine, con el fin de identificar, presentar y desarrollar componentes técnicos y teóricos musicales en su producto creativo.

El objeto de creación y el objetivo de la indagación de éste proyecto se abordan desde la búsqueda, sustracción y el análisis de diversos referentes en el campo de la cantautoría latinoamericana.

3.1. Criterios de revisión sobre la literatura consultada.

De acuerdo con lo propuesto por Hernández Sampieri (2014) se establecieron los siguientes parámetros de selección y revisión para la literatura consultada:

- Se consultaron libros en bibliotecas virtuales.
- Se consultaron conferencias con conoedores del tema.
- Se acudió a bancos de datos por medios digitales, se consultaron referencias por lo menos de cinco años atrás.
- Se consultó en múltiples motores de búsqueda e internet.
- Se recolectaron tesis y disertaciones sobre el tema de interés.

Roberto Hernández Sampieri, *Metodología de la investigación*, 6^a ed. (México D.F.: Mc Graw Hill, 2014) ,81.

3.2. Criterios para el análisis y composición musical

El autor estableció los siguientes parámetros teórico – musicales guiados por tres libros de composición y arreglos: “Composición y arreglos de música popular” - Rodolfo Alchurrón, “Introducción a la música en veinte lecturas” - Jaime Donoso Arellano y “Arranging music for the real world, classic and comercial aspects - Vince Corozine).

- Desarrollo melódico.
- Motivo.
- Variación
- Frase.
- Transposición.
- Pregunta – respuesta.
- Forma.
- Texturas: monofonía, homofonía, melodía acompañada y polifonía.

Éste proyecto describe una situación y caracteriza dos prácticas que continúan desarrollándose desde su creación en siglo XVI en España y los años sesenta y setenta en Latinoamérica: la décima espinela y la canción protesta, por lo tanto no propone una estrategia o modelo nuevo frente a la cantautoría o la creación de décimas y estructuras poéticas, puesto que parte de bases ya sentadas, en su lugar busca recopilar y analizar información que contribuya al proceso creativo propio y de otros cantautores de la Universidad pedagógica Nacional; sin embargo, éste proyecto sí describe y caracteriza dos problemáticas sociales situadas en un territorio y población en específico: la violencia de estado y el consumismo presentado en Colombia en los últimos dos años.

Esta investigación constituye un referente conceptual y teórico desde la revisión crítica, el análisis de literatura y la experiencia personal del autor como músico y compositor; no incluye la intervención en un contexto con base en la propuesta diseñada puesto que no considera en sí mismo como una estrategia metodológica establecida en parámetros

cuantitativos sino cualitativos; busca sumarse al campo investigativo referente a la cantautoría Latinoamericana por medio de la intervención personal del autor en determinados conceptos y campos del arte previamente mencionados y el aporte a la generación de memoria histórica por medio de la reflexión presentada en las canciones compuestas .

El proyecto no aborda una evaluación de la propuesta aplicada, en su lugar, evalúa los reajustes que se consideren necesarios para mejorar la investigación y el proceso compositivo de canciones bajo los parámetros estilísticos establecidos previamente.

3.3. Autoetnografía.

Como se menciona en la metodología de este proyecto, partiendo de los diferentes recursos autoetnográficos propuestos por Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal en su libro *Investigación artística en música*, se realizó una auto entrevista descriptiva, la cual no hace referencia exclusivamente a un recuento autobiográfico, en su lugar busca conectar los elementos etnográficos y biográficos del autor en relación a las temáticas abordadas en éste proyecto investigativo, por medio de ocho preguntas auto formuladas, el autor busca informar al lector de manera descriptiva frente al origen de la motivación, los métodos e intereses propios frente al desarrollo de un proceso creativo que combina elementos musicales, estructurales, métricos, y poéticos; este recurso contribuye a la explicación y documentación referente al proceso creativo y las temáticas abordadas en el planteamiento del problema y la justificación, describe la formación artística y musical del autor y la generación de ideas desde un óptica personal.

“Los recursos de la autoetnografía se pueden emplear en cualquier momento de la investigación artística: para modelar las preguntas de investigación más operativas y productivas; para generar ideas (heurística); para documentar procesos y momentos creativos que se han de detallar, analizar o evaluar en el trabajo”.

Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal, *Investigación artística en música* (Barcelona: Escuela Superior de Música de Cataluña, 2014), 143.

Autoentrevista

1- ¿Cómo describiría su contexto social desde la infancia?

Nací en Bogotá el dos de junio de 1996, crecí en el seno de una familia de clase media, mi madre es maestra y mi padre auxiliar contable. A lo largo de mi vida pude verme inmerso en un contexto social bastante diverso y desigual, hecho que evidencié en primera instancia en mi propia familia; conforme fui creciendo, tuve la oportunidad de estudiar en diferentes instituciones educativas y conocer diferentes entornos que confirmaron la enorme desigualdad que sufre nuestro país. Tuve la oportunidad de estudiar en algunas universidades e instituciones de carácter privado, rodearme de personas económicamente privilegiadas y al mismo tiempo conocer contextos sociales donde se evidenciaba una gran escasez de recursos y oportunidades.

2- ¿Cómo fue su acercamiento a la expresión artística?

Por medio de la música, el dibujo y la pintura; tuve la influencia de diferentes personas dentro y fuera de mi familia, considero que el primer referente a nivel artístico fue mi abuelo Carlos Julio quien dedicó la mayor parte de su vida a la marroquinería, hacía todo tipo de confecciones en cuero, especialmente talegas de golf; mi abuelo contaba con una caligrafía impecable y una gran destreza para el dibujo, era todo un artista; disfrutaba del vallenato, la carranga y demás músicas folclóricas de nuestro país cuando trabajaba en su taller, al parecer interpretó el acordeón en su niñez en un grupo llamado “Los Mocotitos”, lamentablemente yo nunca pude escucharlo tocar; mi abuela materna también tenía un fuerte afecto por la música Colombiana, disfrutaba mucho cantar siempre que la ocasión lo ameritaba.

A los 5 años me fui a vivir por un periodo corto de tiempo a su casa, recuerdo que mi abuelo me cantaba todas las mañanas al despertar una canción con una letra muy particular: “Una muchacha y una guitarra para poder bailar”; lo hacía para que yo me levantara de buen humor para ir al jardín, solía tomar mi brazo como si fuese el mástil de una guitarra, y me hacía cosquillas en el pecho como si yo fuera dicho instrumento, en la casa siempre

rondó una guitarra destatalada que probablemente perteneció a uno de mis tíos o mis primos, de allí considero que nace mi primer acercamiento al instrumento.

Quizás la vena artística vino por parte de ellos, y en parte de mi abuela paterna, quien siendo sorda, desarrolló un sinfín de habilidades artísticas, entre ellas la pintura; realizó una gran variedad de dibujos y cuadros que aún se conservan en las casas de algunos familiares.

3- ¿Cómo se llevó a cabo su formación musical y artística?

De forma intuitiva y empírica en primera instancia; en mi infancia nunca tuve la intención de ser músico o cantante, solo cantaba por gusto, de hecho demostraba un mayor interés por el dibujo, me gustaba tratar de imitar caricaturas que solía ver en la televisión, disfrutaba observar el programa de pintura de Bob Ross y escuchar la música que colocaban en mi casa y en la de mis abuelos.

En el colegio conocí a Cristian Martínez, hijo de quien en ese entonces sería mi primer profesor de música: Rafael Martínez Ladino; con el pasar de los años Cristian y yo mantuvimos una amistad que se conserva hasta el día de hoy.

Cristian tocaba el piano y cantaba, en el colegio tomábamos clases de música con su papá; aprendíamos a cantar y a tocar melodías sencillas con la flauta dulce. En mi infancia también disfruté bastante del programa televisivo español: “El concierto”, un show educativo transmitido por Señal Colombia en el que se presentaban conciertos de música clásica, barroca y romántica acompañados de increíbles puestas en escena; el programa explicaba a los niños el contexto de cada obra, las intenciones de los compositores y algunos datos históricos y biográficos, fue así que comenzó mi aprecio por la música académica.

A la edad de diez años mi madre me inscribió en clases de guitarra y en clases de pintura; fue ella quien me compró mi primera guitarra, con la cual continué aprendiendo de manera

autodidacta hasta interesarme por el estudio académico musical poco antes de entrar a la universidad.

En el colegio solía participar en eventos de poesía y trova haciendo declamaciones de obras pertenecientes a otros autores; a lo largo de mis estudios de primaria y bachillerato disfruté en particular de las clases de educación artística y música, también de la literatura y la poesía.

4- ¿Por qué nace su interés en la cantautoría y cómo comienza su incursión en la composición de canciones?

En primera instancia debido a mi gusto por el canto, la poesía y la escritura; a los siete años hice parte del coro del colegio en el que estudiaba, y como describía en la pregunta anterior, me vi involucrado en muestras artísticas de carácter poético y musical; la curiosidad frente a la creación de letras y música llegó mucho después y se dio por medio del poema y los referentes musicales que comencé escuchar en mi adolescencia.

Tiempo después de haber comenzado a tocar la guitarra se fue gestando en mi mente la idea de poder conformar una agrupación musical, debo aclarar que desde niño me vi fuertemente influenciado por el Rock, esto debido a las canciones y grupos que escuchaba mi tío Carlos, el hijo menor de mi abuelo materno, y en adición, a la cultura e influencia norteamericana y británica que se evidenciaba en la televisión y en mi colegio en ese entonces.

Los años posteriores estuvieron llenos de intentos fallidos por formar una agrupación, solía cambiar las letras de algunas canciones existentes de gusto popular con el fin de llamar la atención de mis compañeros de clase incitando al humor; con el paso del tiempo comencé a generar mayor empatía con los estudiantes que sabían tocar instrumentos como la guitarra y el piano o aquellos que se veían interesados en las artes.

En grado décimo por fin tuve la oportunidad de conformar la tan anhelada banda de rock gracias al enfoque artístico que la institución nos ofrecía en ese entonces. Con esta banda tocamos por alrededor de dos años, tuvimos la oportunidad de participar en diferentes festivales interpretando covers de nuestras bandas de rock y pop predilectas, e incluso incursionamos en la composición; solíamos reunirnos en el colegio y en la casa de Cristian

después de clases para aportar ideas musicales y textuales que contribuyeran a la creación de canciones para nuestra agrupación, lamentablemente nunca grabamos ninguna y nuestro trabajo quedó inédito no logró consolidarse.

Por años mantuve el deseo de componer como una de mis más grandes metas en la vida; a pesar de haber incursionado en otros campos de estudio como el diseño industrial y la publicidad, la música siempre estuvo presente llamando mi atención específicamente en el campo de la cantautoría, supongo que gran parte de mi interés por la composición recae en el deseo subyacente de querer expresarme por medio de la creación artística, y la capacidad que posee una canción de convertirse en un medio para hacer catarsis; el ser una persona tan reservada a lo largo de todos estos años, ha creado en mí la necesidad de comunicar mi sentir por medio de la música.

5- ¿Cómo se dio su acercamiento a la décima espinela?

Al igual que muchos cantautores Colombianos de mi generación, éste acercamiento se dio gracias al cantautor uruguayo Jorge Drexler y al auge que comenzó a tener su música en la última década en nuestro país; con las composiciones de Jorge comprendí la importancia no sólo del eje musical en la canción sino del componente textual, estructural y estilístico propuesto por los recursos poéticos y literarios, yo que declamaba poesía desde mi infancia nunca ahondé en la escritura de sonetos, décimas y poemas hasta hace unos cuantos años.

6- ¿Por qué decidió implementar los géneros musicales escogidos para cada una de las canciones?

Para la primera canción (Ampárame), yo sabía que buscaba una sonoridad latina debido al contenido de la temática abordada, sin embargo no quería que fuera algo exclusivamente Colombiano en sonoridad, la iniciativa fue implementar un género que bien pudiese escucharse en diferentes partes de Colombia y que resultara familiar para los oyentes sin

distinción de territorio, en un principio no estaba muy seguro de lo que quería realizar puesto que la creación se llevó a cabo de manera intuitiva ; no se hicieron análisis musicales formales de otras obras para componer las canciones, sin embargo si tuve en cuenta algunos referentes sonoros, en éste caso escuché algunas canciones de Herencia de Timbiquí y Grupo Bahía.

En mi intento fallido por crear una sonoridad similar a la de algunos referentes del pacífico colombiano, terminé componiendo una salsa, como menciona David Lynch en su libro *“Atrapa el pez dorado: Meditación, conciencia y creatividad”*, todo es un proceso de construcción y destrucción, y sobre lo que se destruye se construye.

Para *S.O.S.* en un principio tenía muy claro la sonoridad buscada, quería que tuviese elementos del Folk Británico, debido a la influencia del cantautor Irlandés Damien Rice en los últimos 7 años de mi vida, éste referente fusiona elementos del Folk con el Rock y el Indie; en muchas de sus composiciones se encuentran cuerdas frotadas como el violonchelo y el violín, así que éstos eran un elementos que definitivamente debían estar en ésta composición y así se hizo.

En adición, el ritmo de Jazz Valtz me pareció adecuado para algunos de los motivos ritmo melódicos que ya había creado en el piano; esto me lleva a la contradicción presentada en el marco conceptual de este proyecto en el apartado que hace referencia a la relación entre canción protesta y poesía por medio de la correspondencia entre “esperanza y utopía”.

Esta canción presente una fusión de elementos contradictorios que no fue premeditada desde un punto de vista conceptual en el inicio del ejercicio compositivo, el Jazz en sus inicios fue considerado como un género subversivo que surgió como protesta ante la música académica interpretada por personas blancas, y cuya formación inicial rompía con los parámetros académicos de la enseñanza de la música occidental. En contraposición, la sonoridad de las cuerdas frotadas como el violín y el violonchelo usualmente hace referencia a música occidental de carácter académico o folclórico, ésta fusión me pareció interesante y bastante adecuada para llevar a cabo la realización de la canción, la cual terminó por convertirse en una canción Rock que implementa instrumentación y elementos rítmicos de otros géneros musicales.

7- ¿Por qué nace su interés por la canción protesta y las temáticas abordadas en las canciones?

Debido a todos los acontecimientos presentados en los últimos dos años en nuestro país, también a lo vivenciado en mi entorno a través del tiempo; al haber crecido en un país como Colombia, me resulta difícil ignorar el dolor generado por los actos violentos que se cometen a diario en nuestro territorio y en adición el desarrollo y crecimiento de una cultura consumista en un país tan desigual; considero que en nuestro quehacer tenemos una responsabilidad social como artistas y educadores.

“¿Que ha de ser de la vida si el que canta

No levanta su voz en las tribunas

Por el que sufre, por el que no hay ninguna

Razón que lo condene a andar sin manta?”

Mercedes Sosa – “Si se calla el cantor”

A día de hoy entiendo que uno de los mayores privilegios que pude haber tenido en mi vida fue haber podido observar y dar cuenta de “las dos caras de la moneda”, con esto me refiero a la posibilidad de haber convivido y compartido con personas tan diferentes, en recursos, culturas, etnias y territorios; cuando se entiende el sufrimiento ajeno, se abren las puertas a la empatía y también a la indignación, la misma que en compañía del dolor hizo a Cesar López escribir “Hasta que amemos la vida”, a Arnulfo Briceño “A quién engañas abuelo” y a la muchacha Isabel “No me azara” y “Décimas a la muerte”.

“La patria que les cupo en suerte, que nos cupo en suerte, es un país en bancarrota, en desbandada. Unas pobres ruinas de lo poco que antes fue. Miles de secuestrados, miles y miles de asesinados, millones de desempleados, millones de exiliados, millones de desplazados, el campo en ruinas, la industria en ruinas, la justicia en ruinas, el porvenir cerrado: eso es lo que les tocó a ustedes. Los compadezco. Les fue peor que a mí”

Fernando Vallejo, «A los muchachos de Colombia» (discurso, Bogotá, 2000).

Nacer en Colombia implica un sinnúmero de acontecimientos que bien pueden ser maravillosos o tormentosos dependiendo del lugar y la clase económica en la que se nazca; la realidad es bastante cruda en nuestro continente, y nuestro país no es la excepción; gran parte de nosotros no tuvimos que viajar a las zonas de alto riesgo para ser testigos de al menos un tiroteo, un asesinato, o a lo menos una de una riña o el uso excesivo de la fuerza por parte de entidades policiales y militares en contra de civiles; la inseguridad, los robos, desfalcos, desempleo y demás factores son el pan de cada día en nuestro país .

Vivimos en una nación violenta, víctima de una historia escrita con la sangre de inocentes, el narcotráfico y la corrupción nos perseguirán hasta el fin de nuestros días. Terribles acontecimientos y prácticas violentas hacen parte de nuestra cotidianidad y de nuestra historia y lamentablemente aprendimos a normalizar lo que no pudimos ni a día de hoy podemos cambiar o controlar, la búsqueda del bienestar individual nos ha hecho indiferentes frente al dolor y sufrimiento ajeno.

En adición a éste componente, he decidido abordar la temática del consumismo como una problemática nacional y mundial que afecta física y emocionalmente a nuestros pueblos acrecentando la desigualdad, las enfermedades mentales, la insatisfacción, la explotación laboral, el desarrollo y la conservación ambiental, y la distribución desleal de recursos materiales y naturales.

Como músico colombiano, siento la necesidad de manifestar mi sentir y sumarme a esta causa de resistencia y divulgación por medio de éstas canciones, las cuales dan cuenta de dos problemáticas que afectan a nuestra sociedad, coyunturas que pude observar y vivenciar a lo largo de mi vida gracias al contexto en el que nací y crecí.

8- ¿Por qué decide implementar diferentes perspectivas frente a la creatividad artística en éste proyecto?

Debido a la necesidad de ampliar mi conocimiento en ésta área con el fin de contribuir a mi proceso creativo y al de los lectores de ésta investigación.

Como se mencionó en la respuesta a la pregunta número tres, mi acercamiento e inmersión en la música se dio manera intuitiva y empírica, comencé a academizar mis conocimientos musicales poco tiempo antes de haber entrado a la universidad, por ésta razón me resulta interesante la relación entre lo académico, lo empírico y su convergencia, considero acercarse a la obra de distintos autores para tratar de entender los diferentes puntos de vista que existen frente a la creatividad artística , me parece un proceso bastante benéfico para cualquier persona que esté interesada en la composición musical u otro tipo de creación artística.

En mi caso, desde la adolescencia había intentado escribir canciones de manera empírica, sin tener ningún conocimiento teórico frente a la composición, esto a día de hoy me convierte en un artista que toma elementos musicales que parten de un proceso intuitivo basado en la experiencia y un desarrollo teórico ligado al conocimiento académico.

Éste planteamiento lo quería defender desde hace mucho tiempo, puesto que en mi proceso formativo he tenido la oportunidad de conocer diferentes tipos de músicos, muchos de ellos con un trasfondo educativo bastante diverso, lo cual me resulta sumamente llamativo y valioso, de igual forma, en mi proceso compositivo suelo encontrar elementos que son producto de la experimentación, la intuición y el empirismo y otros producto del estudio y el análisis que he aprendido y desarrollado en los últimos años.

Todos somos el resultado de un contexto, nuestras habilidades, saberes y comportamientos se construyeron con base en lo vivido, por esta razón considero pertinente no solo la investigación referente a la obra o el pensamiento de un artista como punto de partida para la creación, sino que en adición resulta necesario llevar a cabo el ejercicio informativo y analítico frente a la procedencia de sus conocimientos, técnicas y procesos por medio de la indagación frente a su contexto social y cultural.

CAPÍTULO 4- RESULTADOS.

4.1. Fases y etapas del proceso creativo.

4.1.1. Primera etapa- experimentación sonora y adaptación de letras.

Fase 1 – Experimentos sonoros.

El autor llevó a cabo diferentes experimentos y aproximaciones sonoras con instrumentos armónicos (piano y guitarra) con base en los referentes escuchados y la sonoridad buscada para cada canción (Salsa y Rock). Éste proceso se llevó a cabo de manera intuitiva y empírica por medio de la grabación de motivos melódicos y posibles progresiones armónicas.

Debido a las temáticas propuestas por el autor, para la primera canción (Ampárame) se estableció el género Salsa, se buscaba una sonoridad latina debido a la temática referente a la violencia de estado en Latinoamérica, en su lugar, para la segunda canción (S.O.S.) se planteó un género fusión entre elementos provenientes del Jazz - Rock y el vals; en el recuento autoetnográfico se llevó a cabo la explicación del porqué de la elección de éstos géneros.

Fase 2 – Progresión armónica.

Con base en los experimentos sonoros realizados previamente, el autor escogió dos tonalidades menores: re menor y sol menor para cada una de las respectivas canciones; se establecieron diferentes posibilidades de acompañamiento armónico para algunos de los motivos melódicos creados previamente y se aseguró de realizar los cambios que consideró pertinentes para poder adaptar los motivos y las progresiones al ritmo y la métrica de algunas décimas preexistentes.

Fase 3 - Adaptación a la estructura de la décima

El autor tomó décimas de canciones como “*Milonga del moro Judío*” y décimas anónimas encontradas en la web como plantillas para la estructuración del texto, se llevó a cabo la adaptación de música y letra con décimas escritas por otros autores debido a la carencia de consolidación de las décimas finales que aparecen en el arreglo para ese momento.

Tomando las progresiones establecidas y los motivos melódicos seleccionados, el autor se encargó de realizar los cambios rítmicos y métricos necesarios para realizar la adaptación al texto de las canciones, la letra de la segunda canción, rompe con la estructura tradicional de ocho sílabas en algunos de sus versos, debido a la adaptación previa de las décimas escritas por el cantautor Uruguayo Jorge Drexler en la canción mencionada (*Milonga del moro judío*), sin embargo el autor decide continuar con el proceso creativo puesto que en las décimas se sigue manteniendo la estructura tradicional de rimas y versos.

4.1.2. Segunda etapa – Transcripción y arreglo.

Fase 1 – Elección de instrumentación y creación de motivos melódicos

Con base en los referentes sonoros escuchados y la fusión de géneros planteada por el autor, se establece la siguiente instrumentación para las maquetas orquestales:

Primera Canción: *Ampárame.*

Instrumentación:

- Voz de tenor.
- 2 metalófonos– reemplazados en la producción por un instrumento virtual creado con copas de vidrio.
- Trompeta en Bb.
- Trombón.
- Guitarra – reemplazada en la producción por el tres cubano.

- Piano – agregado en la producción.
- Bajo.
- Claves (3/2).
- Congas.
- Timbales.
- Maracas – agregadas en la producción.

Segunda canción: *S.O.S.*

Instrumentación:

- Voz de tenor.
- Piano.
- Violín.
- Violonchelo.
- Contrabajo.
- Batería.

El autor comenzó a desarrollar diferentes patrones de acompañamiento y motivos melódicos (unidad mínima de sentido musical) para diferentes secciones de cada canción por medio de la experimentación y el uso de notas cordales y notas de paso.

Fase 2 - transcripción de la melodía vocal y acompañamiento

Se llevó a cabo la transcripción de la voz, el glockenspiel y la guitarra en el caso de *Ampárame*; para *S.O.S.* se transcribió el piano, la melodía vocal, y algunos motivos melódicos realizados para el violonchelo y el bajo.

Ejemplos:

- 1°. Patrón de acompañamiento realizado por los glockenspiel sobre notas cordales (textura de melodía acompañada):

Ampárame 9

♩ = 150

Dex tra ños en nues tras a guas el fru

- 2°. Acompañamiento realizado por el piano para S.O.S.:

Fase 3 – Forma de las canciones y orquestación

El autor utilizó dos patrones rítmicos predeterminados por Finale: salsa tres contra dos en *Ampárame*, y Jazz Valtz para *S.O.S.*

1º. Patrón rítmico de *Ampárame*:

Musical score for the first rhythmic pattern of *Ampárame*. It consists of three staves: Clarinet (Cl.), Congas (Cgas.), and Timbales (Timb.). The score starts at measure 45. The Clarinet part features a melodic line with eighth and quarter notes. The Congas part has a complex rhythmic pattern with many rests and accents. The Timbales part has a simpler rhythmic pattern with accents.

2º. Patrón rítmico de *S.O.S.*:

Musical score for the second rhythmic pattern of *S.O.S.*, featuring the Bass Drum (Bat.). The score shows a single staff with a complex rhythmic pattern. It includes triplets and various note values. Measure numbers 26, 27, 28, and 29 are indicated below the staff.

La forma o estructura de la canción fue guiada por las intervenciones de la voz cantada y las secciones netamente instrumentales, el autor se encargó de crear los cortes percusivos necesarios para separar secciones; *Ampárame* se construyó sobre la siguiente estructura: introducción, primera décima, coro, intermedio musical, segunda décima, coro y finalización instrumental; *S.O.S.* tuvo una estructura diferente: introducción instrumental, primera décima, coro, intermedio, segunda décima, segundo intermedio, dos redondillas adicionales y finalización instrumental; para entender la forma de la canción de una manera más detallada es necesario remitirse al análisis estructural hecho por el autor en el capítulo seis.

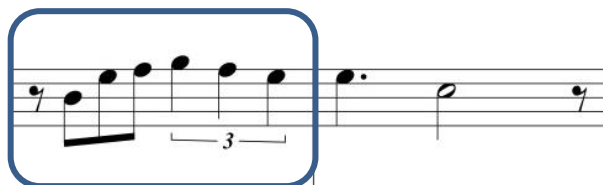
Para continuar con la orquestación, el autor se encargó de utilizar algunos conocimientos técnicos y teóricos aplicados a conceptos tales como: motivo, frase, melodía y variación, pregunta y respuesta, transposición, contramelodía, texturas y secuencias melódicas. Estos recursos los fue aplicando y distribuyendo a lo largo de la instrumentación del score con base en criterios como: registro, timbre e intención sonora.

Ejemplos:

- Motivos melódicos:

1°. *Ampárame*, melodía interpretada por la trompeta en el compás 87.

El autor comienza con el motivo señalado y lo repite en diferentes secciones (intermedio y finalización de la canción) para destacar una idea musical.



Continuación y desarrollo de la frase:



2°. *S.O.S* - melodía interpretada por el violín en el compás 18.



El autor reincide en el motivo presentado en la introducción y el intermedio musical de la canción, la repetición es clave para presentar una idea con sentido musical dentro de un contexto sonoro determinado.

- **Variación melódica del primer ejemplo:** nótese la finalización de la frase con respecto al primer ejemplo, *Ampárame* compás 93 a 98:

Musical notation for Tpt. en sib, measures 93-98. The first staff shows measures 93-98 with a blue box highlighting the final notes. The second staff shows measure 97 with a blue box highlighting the notes.

- **Variación melódica del segundo ejemplo** – Compás 22 - S.O.S.

Musical notation for S.O.S., measure 22. A blue box highlights the notes in the staff.

- **Pregunta y respuesta:**

Ampárame – compás 79, pregunta y respuesta entre los dos glockenspiel.

Musical notation for *Ampárame*, measure 79. A blue box highlights the first staff and a red box highlights the second staff.

- **Transposición motivos melódicos:** *Ampárame*, compás 81, obsérvese en relación con el ejemplo anterior del compás 79, también se ejemplifica pregunta y respuesta.

Musical score for Glk. 1 and Glk. 2, measures 81-82. The first staff (Glk. 1) has a blue box around the first measure. The second staff (Glk. 2) has a red box around the second measure.

- **Texturas:**

1º. **Monofonía:** *S.O.S.* compás 18 – 20.

Musical score for *S.O.S.* measures 18-20, showing monophony with two staves.

Ampárame: compás 137 – 140.

Musical score for *Ampárame:* measures 137-140, featuring Tpt. en sib and Tbn.

2º. **Homofonía:** *Ampárame* – compás 114 a 116, nótese también cómo hay una secuencia melódica en los compases 115 y 116, éste motivo continúa descendiendo en el compás siguiente.

Musical score for Tpt. en sib and Tbn. measures 113-116. A blue box highlights measures 115 and 116, showing a descending melodic sequence in both parts.

3º. **Melodía acompañada:** *S.O.S.* compás 36.

Musical score for T and PNO. measures 36. The T part has lyrics: DE SE OS DEL IN CONS CIEN TE SE FUE RON CAM BIAN DO MEN TES Y LOS SUE NOS. The PNO. part provides harmonic accompaniment.

4º. **Polifonía:** *Ampárame* compás 130 - 132.

Musical score for Glk. 1, Glk. 2, Tpt. en sib, Tbn., and Gtr. measures 129-132. A blue box highlights measures 130 and 131, showing polyphonic textures.

- **Contramelodías:**

1º. *Ampárame*, compás 75 – 76.

Musical score for two guitar parts (Glk. 1 and Glk. 2) in measures 75 and 76. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. A blue rounded rectangle highlights the melodic lines in both parts for measures 75 and 76. In measure 75, Glk. 1 plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. In measure 76, Glk. 1 plays a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Glk. 2 plays a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3 in measure 75, and a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3 in measure 76.

2º. *S.O.S.* compás 131 – 135.

Musical score for Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts in measures 131 through 135. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats. The Violin part plays a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5 in measure 131, and then quarter notes B4, A4, G4, and F4 in measure 132. The Viola part plays a bass line starting with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4 in measure 131, and then quarter notes B3, A3, G3, and F3 in measure 132.

- **Secuencias melódicas:** *Ampárame* – compás 115 -116.

Musical score for Trumpet in B-flat (Tpt. en sib) and Trombone (Tbn.) parts in measures 115 and 116. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp. A blue rounded rectangle highlights the melodic lines in both parts for measures 115 and 116. In measure 115, the Trumpet plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. In measure 116, the Trumpet plays a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The Trombone plays a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3 in measure 115, and a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3 in measure 116.

El motivo melódico se traspone una segunda manteniendo un diseño interválico similar, continúa descendiendo en el trombón en el compás siguiente.

4.1.3. Tercera etapa – Escritura de las décimas finales

Fase 1 – Criterios para la implementación de texto.

Se tomó en cuenta el esquema presentado por Alchurrón (1991) frente a la elaboración de letras, ejemplo:

Ampárame

Tema: La violencia de estado en Colombia.

Mensaje: Recopilación de eventos y situaciones que promueven ésta problemática.

Carácter: Reflexivo, crítico.

Forma: Introducción, primera estrofa, coro, intermedio, segunda estrofa, coro, coda.

Género: Poético - protesta.

Metro: Salsa tres contra dos

Ritmo: Sincopado.

Rima: Consonantes y asonantes conservando la estructura de la décima espinela.

Progresión temática: Introducción, desarrollo, conclusión.

Rodolfo Alchurrón, *Composición y arreglos de música popular* (Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1991), 43.

Fase 2 - Adaptación de las temáticas propuestas en las décimas previamente seleccionadas.

Para esta fase el autor se dispuso a crear un listado de sucesos, conceptos y palabras clave que describieran y representaran las temáticas propuestas para cada una de las canciones, por medio de éstos “rompecabezas de palabras y frases” dio origen por medio a las décimas finales que aparecen en el producto creativo, el autor prosigue a crear los

estribillos y decide añadir más texto a las canciones, una introducción con la forma: ABBAAB escrita en versos endecasílabos para *Ampárame* y una finalización con estructura de redondilla para *S.O.S.*

Letra definitiva: *Ampárame.*

Introducción:

A - Mientras haya voz y ganas de seguir

B -Una lucha en mi canción voy a contar

A -Una historia de pesares y sufrir

B -Dictaduras – rebeliones y algo más

A-Mientras haya una esperanza que seguir

B- Sin olvido quedarán los que hoy no están

Primera décima:

Primera redondilla:

1- De extraños en nuestras aguas

2- El fruto del sufrimiento

3- De tantos malos momentos

4- Y vidas tan malgastadas

Versos de enlace:

5- De tierras mal cultivadas

6- y grupos organizados

Segunda redondilla:

7- Despojos y desplazados

8- Cien mil desapariciones

9- Productos y exportaciones

10- Guerrillas y secuestrados

CORO:

Ampárame que

Hoy me puedo yo ir

Por la guerra tanto y quien sabe cuánto más va a seguir

Y ampárame que

De este cuento tan gris

Solo quedan muertes

Los disidentes no están aquí

Segunda décima:

Primea redondilla:

1 - Ni glorias inmarcesibles

2- Ni júbilos inmortales

3-*Se esconden entre dos mares*

4-*Horrores inconcebibles*

Versos de enlace:

5- *Memorias del insensible*

6- *Del yugo la soberana*

Segunda redondilla:

7- *Del rezo de la mañana*

8- *Por hijos que no volvieron*

9- *Por padres que ya se fueron*

10 - *Por las madres que esperaban*

CORO:

Ampárame que

Hoy me puedo yo ir

***Por la guerra tanto y quien sabe cuánto
más va a seguir***

Y ampárame que

De este cuento tan gris

Solo quedan muertas

Los disidentes no están aquí

Forma.

La canción cuenta con una introducción de treinta y tres compases escritos en versos endecasílabos con la siguiente estructura de rimas: ABA BAB, éstos versos están acompañados por los acordes Im – IVm – V7 en tonalidad de Re menor, prosigue con una primera estrofa escrita en décimas con una duración de veinte compases, la armonía se mantiene en Im – IVm – V hasta el coro donde se agrega el acorde de Do mayor para dar como resultado la progresión Im – IVm – VII – V7 – I; se prosigue con un interludio musical con dos variaciones, la primera de dieciséis compases con los acordes Im – IIdim – V7, y la segunda de doce compases con la progresión Im – IVm – V.

La segunda estrofa también lleva la estructura perteneciente a la décima espinela cambiando el principio de la progresión armónica por un círculo de cuartas (Im – IVm – VII – III – VI), finalizando la redondilla de la décima con la cadencia I – V – I.

Se prosigue con el segundo coro manteniendo exactamente la misma estructura del primero y se finaliza con una coda instrumental con la armonía Im– IVm – V.

La canción tiene un ritmo de Salsa y mantiene el patrón rítmico de tres contra dos.

Letra definitiva segunda canción: S.O.S.

Primera décima:

Primera redondilla:

- 1- *Racimos de maravillas*
- 2- *Deseos del inconsciente*
- 3- *Se fueron cambiando mentes*
- 4- *Y los sueños por rutinas*
Versos de enlace;
- 5- *Cual si fuera una doctrina*
- 6- *De excesiva compulsión*

Coro:

Ni vos sos

La cuenta que tanto miras, no

Ni vos sos

Las horas en la oficina, no

Segunda redondilla:

- 7- *Consumo y desolación*
- 8- *Más ilusiones pasajeras*
- 9- *Entregándome en quimeras*
- 10- *Me convierto en verso y canción*

Ni vos sos

El auto y las zapatillas, no

Ni vos sos

La vida que hoy quieres presumir

Segunda décima:

Primea redondilla:

- 1- Desechos de materiales
 - 2- Producto de la indulgencia
 - 3- Trastorno de la eficiencia
 - 4- Tantas multinacionales
- Versos de enlace:*
- 5- Y vicios tan criminales
 - 6- Llevando a la decepción

Segunda redondilla:

- 7- Tragedias de colección
- 8- De mil mentiras pasajeras
- 9- Se te va la vida entera
- 10- Condenado en resignación

Coro:

Ni vos sos

La cuenta que tanto miras, no

Ni vos sos

Las horas en la oficina, no

Ni vos sos

El auto y las zapatillas, no

Ni vos sos

La vida que hoy quieres presumir

Coda:

Primea redondilla:

Entre tantas octavillas

Vuela libre entre poemas

La ansiedad que ya se quema

Con pasadas redondillas

Segunda redondilla:

Deja atrás las maravillas

Y mentiras de ilusión

Buscará tu corazón

Una vida más sencilla

Forma.

La canción cuenta con una introducción de dos partes; la primera de ocho compases interpretada por el piano, y la segunda de veinticinco compases realizada por el resto de la instrumentación, exceptuando la voz hasta el compás 34 donde comienza la primera estrofa. La canción mantiene la progresión Im – Vm – VI – VII – V – Im cambiando en el compás cincuenta (últimos dos versos de la segunda redondilla de la décima) a la progresión Im - III – VI – V - Im.

Después del primer coro, el cual mantiene la misma armonía de la estrofa, se encuentra un intermedio musical de quince compases sobre la misma progresión de la introducción; del compás ochenta y seis al compás ciento seis se encuentra la segunda décima y después del segundo coro aparece un nuevo intermedio musical escrito bajo la misma progresión.

Finaliza con dos redondillas (compás ciento cincuenta y cuatro) y una coda escrita sobre la misma progresión del intermedio.

4.1.4. Cuarta etapa – Grabación y producción musical

Fase 1 – Maqueta instrumental.

Por medio del software “Band in a box” y bancos de sonido se establecieron las maquetas orquestales tomando archivos WAV extraídos de Finale.

Se cambiaron elementos musicales de la instrumentación establecida en las maquetas para *Ampárame* respetando la forma presentada en el arreglo; el acompañamiento de la guitarra pasó a ser interpretado por el tres Cubano sobre la misma armonía, se añadieron instrumentos como el piano, y las maracas; en compañía de Juan Pablo Bello, productor musical de las canciones, el autor definió articulaciones, las cuales no habían sido escritas previamente en el score.

Se grabaron las voces, el piano y la guitarra para cada una de las respectivas canciones.

“Consideraremos que la notación musical no es un instrumento de codificación, sino un sistema de representación que, como tal, es incompleto y limitado para reflejar un referente. Como explica Dewey (1927), cuando los eventos son transformados en objetos, su representación es necesariamente parcial e incompleta, ya que sólo se consideran ciertos aspectos del fenómeno, ignorando otros. Una representación no es una reproducción y, por lo tanto, siempre difiere de la realidad. La notación musical representa solamente una parte del fenómeno, ya sea en la música de tradición oral o escrita. Precisamente, por ser incompleta, nos brinda siempre la posibilidad de ser interpretada.”

María Inés Burcet, "Hacia una epistemología decolonial de la notación musical", *Revista internacional de educación musical* 5 (2017): 130.

Fase 2 – Mezcla.

El productor musical se encargó de ecualizar intensidades sonoras en terminos de volumen, frecuencia e intención para cada segmento de cada canción, se agregó reverberación a las voces y se resaltaron cualidades tímbricas de algunos instrumentos con base en el criterio musical del productor y las indicaciones hechas por el autor.

4.1.5. Quinta etapa – Producción audiovisual.

Fase 1 - Elección de material.

Con ayuda de un productor audiovisual, el autor definió las respectivas tomas a utilizar en cada uno de los videos; todo el material editado fue de carácter inédito y fue filmado en diferentes locaciones de Bogotá y otros territorios de Colombia como la laguna de Tota en Boyacá y algunas locaciones de la ciudad de Santa Marta; el uso de todas las tomas fue autorizado por el productor.

Fase 2 - Edición de video.

Se sincronizaron las letras escritas por el autor para llevar acabo la realización de video lyrics. El autor creó líneas de tiempo con base en la intención planteada para cada fragmento de las canciones, esto funcionó como guía para la edición de video.

Los videos fueron editados con el software Adobe Premiere con base en las indicaciones hechas por el autor, se agregaron efectos de sonido tales como: sirenas y voces de ambientación para el segundo intermedio musical en la segunda canción (S.O.S.)

CAPÍTULO 5 – CONCLUSIONES.

La violencia de estado en Colombia se ha desarrollado de manera continua y sistemática a lo largo de la historia de nuestro país, la vulneración a los derechos humanos en los últimos dos años ha estado ligada a sucesos tales como las masacres presentadas en diferentes sectores del territorio nacional, las muertes a líderes sociales, el uso excesivo de la fuerza policial y militar en movilizaciones y manifestaciones y la creciente ola de desempleo producto de la pandemia Covid – 19; en suma, el consumismo en los últimos dos años ha estado ligado a diversos factores como el crecimiento de estrategias de marketing digital, el crecimiento del comercio electrónico, las repercusiones en la salud mental y emocional de los sujetos producto del aislamiento preventivo, las reformas en algunos sectores del mercado, el cambio y la reestructuración de empresas nacionales y multinacionales, la continuación de la denominada cultura materialista, la explotación laboral y la influencia de las redes sociales en la construcción individual de los sujetos por medio del consumo como factor de diferenciación.

En efecto, la pandemia Covid – 19 fue una de las principales razones interventoras en la articulación de los ejes presentados en éste proyecto, debido a los cambios desatados en la salud física, mental y emocional de la población, en adición a los cambios económicos, ambientales, estructurales y administrativos a nivel nacional y gubernamental.

Se dio cumplimiento al objetivo general: se llevó a cabo la composición, grabación y difusión de un producto artístico crítico y reflexivo escrito en décimas frente a las temáticas abordadas con el fin de contribuir a la generación de reflexión y memoria histórica en nuestro país.

Se evaluó el cumplimiento de los objetivos específicos:

- Se exploraron las temáticas de la violencia de estado y el consumismo en Colombia durante los últimos dos años:
Se consultaron y destacaron distintas fuentes, hechos y sucesos que influyeron en el desarrollo de éstas dos problemáticas.

- Se indagó frente a diversas perspectivas en torno a la creatividad artística y la cantautoría:
Éste fenómeno se abordó desde la óptica de diferentes autores, se identificaron explicaciones que conciertan y extrapolan puntos de vista dentro del espectro racional, empírico e irracional; éste apartado termina convirtiéndose en un objeto de estudio que puede ser abordado desde distintos ejes: antropológico, epistemológico, social, filosófico, ontológico, teórico académico e incluso psicoanalítico, sin embargo, el autor estableció y analizó múltiples referentes y enfoques con el fin de sentar un precedente para futuras investigaciones en el campo de la creación artística.

- Se exploró el trabajo compositivo realizado por algunos cantautores de habla hispana en el marco de la canción protesta:
Ésta investigación le permitió al autor acercarse a la obra de diferentes compositores, poetas y artistas latinoamericanos que exaltan en su labor creativa temáticas de carácter social de manera crítica y reflexiva, en adición, se llevó a cabo el acercarse al trabajo de artistas que implementan el recurso estructural de la décima espinela para en la creación de canciones.

- Se exploró el desarrollo de la décima en Colombia:
Gracias a la documentación e información presentada por autores como Adrián Freja de la Oz en la conferencia: *La décima en las regiones de Colombia y sus funciones* y el texto: La décima espinela en el canto popular de la sabana de Bolívar y la información presentada por Tomás Rodríguez en el artículo *La décima, un viaje en el viento*, periódico “El Heraldó” (25 de junio de 2017), se rastreó de forma histórica y etnográfica el papel de la décima como parte de la literatura campesina Colombiana.

- Se Identificaron canciones que implementaran la décima espinela como recurso compositivo para la estructuración de letras:
La décima espinela en el campo de la cantautoría resulta ser un recurso estructurador y enriquecedor para la producción poética, en éste caso en particular, potencia la transmisión de mensajes de carácter social en la composición cancioneril.

- Se identificaron distintos recursos poéticos y métricos alternos a la décima que contribuyeran a la creación de letras en poemas y canciones:
La investigación realizada en relación a la décima y estructuras métricas y poéticas alternas a la misma, le permitió al autor abrir una puerta a la averiguación y comprensión de recursos estructurales como la cuarteta, el quinteto, sexteto, el soneto, entre otros.

- Se llevó a cabo la difusión del producto creativo final por medio de la presentación audiovisual de los videos finales en un recital gestionado por el autor, en adición, los videos fueron publicitados en la red social *Instagram*:
El cinco de diciembre de 2021 en el recital de canto presentado por el autor fueron estrenados al público los dos videos resultantes al proceso creativo desarrollado en éste proyecto, en consecuencia, en el mes de Abril del presente año (2022) fueron publicitados los videos en las redes sociales del autor.

Éste trabajo constituye un referente conceptual para la elaboración de productos musicales y futuras investigaciones que busquen nutrir sus procesos de desarrollo creativos y conceptuales por medio de la implementación de los recursos presentados por el autor.

En el marco de la cantautoría, se llevaron a cabo conclusiones personales frente a la relación entre música y texto en relación con el proceso creativo de la canción:

1. Ambos elementos son dependientes en la creación de canciones y por lo tanto uno condiciona al otro en términos de acento, ritmo e intención.
2. Existen diferentes entradas al proceso creativo de la canción, como lo plantea Jorge Drexler, no toda obra se crea bajo el mismo proceso, sin embargo, debido al desarrollo implementado en éste proyecto, se recomienda al cantautor la creación paralela de música y texto, o en su defecto la creación del texto en primera instancia, esto debido a los posibles inconvenientes métricos y rítmicos que impone la música al texto si ésta es creada con anterioridad.
3. Se recomienda realizar la orquestación de la canción después de haber definido los parámetros armónicos y textuales, no de manera conjunta como se realizó en un principio en el desarrollo de las canciones; resulta ser de mayor eficacia comenzar a trabajar en el arreglo una vez está definida la forma, letra, y armonía de la canción.

Éste trabajo le permitió al autor desarrollar un proceso creativo propio perceptivo en el campo de la cantautoría; busca sentar un precedente a futuras investigaciones que aborden las temáticas presentadas y contribuir a la formación de cantautores y músicos que demuestren interés en la canción protesta, los recursos métricos y poéticos para la estructuración de letras y el debate frente a la creatividad artística y sus múltiples enfoques gracias a la implementación de la intertextualidad heurística y la intervención personal del autor en los ejes presentados.

BIBLIOGRAFÍA

- (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, < cantautor, ra, > última modificación 2019 <<https://dle.rae.es>>).
- Katz Rosene, Joshua. "La canción protesta y los discursos de contracultura y resistencia durante la década de los sesenta en Colombia". *Revista Colombiana de Antropología* 57, n.º 2 (2021): 113–42.
- Torres Blanco, Roberto. "Canción protesta: Definición de un nuevo concepto historiográfico". *Cuadernos de historia contemporánea* 27 (2005): 223–46.
- Robayo Pedraza, Myriam Ibeth. "La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX". *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte* 10, n.º 16 (2015): 55–69.
- Garcés Casas, Gina, Ramírez Pinilla, Carlos, Ruíz Rojas, Agie, & Tibacán Varila, Alejandra. "La música colombiana canta sobre la guerra "Doctoral dissertation, Corporación Universitaria Minuto de Dios, (2018).
- Miñana Blasco, Carlos. "Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la "música colombiana". *Trashumante: Revista Americana de Historia Social* 15 (2020): 150–72.
- Trapero, Maximiano. "Vicente Espinel, la décima espinela y lo que de ellos dicen los decimistas". En *Actas del VI encuentro-festival iberoamericano de la décima y el verso improvisado*, 117–37. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de La Palmas, 2000.
- Freja, Adrián, y "La décima espinela en el canto popular de la sabana de Bolívar." *Literatura: teoría, historia, crítica*, no. 12 (2010):295-330.

- Millán Velázquez, Richard Américo. "Pedagogía de lo musical: Un encuentro con la formación estética y artística del estudiante desde la décima espinela". *Revista arbitrada del centro de investigación y estudios gerenciales* 36 (2019): 36–54.
- Rodríguez Martínez, Jorge Emilio. "La décima como acto discursivo en el caribe colombiano: Dinámicas actuales de producción, circulación y recepción". Trabajo de Grado, Universidad De Cartagena, 2014.
- Miranda, Paula. "Las décimas de Violeta Parra: Autobiografía y uso de la tradición discursiva". Tesis de magíster, Universidad de Chile, 2001.
- Romo, Manuela. 1998. «Teorías implícitas y creatividad artística.». *Arte, Individuo y Sociedad*, n.º 10 (enero): 19-24.
- Garma, Amanda, y "Conceptos relativos a la creatividad artística siguiendo los lineamientos de Umberto Eco." *Revista Venezolana de Ciencias Sociales* 9, no. 1 (2005):9-21.
- Cameron, Julia. *El camino del artista: Un curso de descubrimiento y rescate de tu propia creatividad*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2011.
- Lynch, David. *Atrapa el pez dorado: Meditación, conciencia y creatividad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana S.A., 2009.
- López Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal Opazo, *Investigación artística en música- Problemas, métodos, experiencias y modelos*, Escuela superior de música de Cataluña, Diciembre 2014.

- Hernández Sampieri, Roberto. *Metodología de la investigación*. 6ª ed. México D.F.: Mc Graw Hill, 2014.

- Fernando Vallejo, «A los muchachos de Colombia» (discurso, Bogotá, 2000).

- Alchurrón, Rodolfo. *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1991.

- Burcet, María Inés. "Hacia una epistemología decolonial de la notación musical". *Revista internacional de educación musical* 5 (2017): 129–37.

- Vergara, José Antonio. "Violencia de Estado y derechos humanos: Una epidemiología pendiente". En *Ponencia presentada en el primer congreso latinoamericano de epidemiología*. s. f.

- Clacso, Grupo de trabajo. "Colombia: Entre la violencia estatal, la militarización y la nueva reforma autoritaria del sistema de salud". 7 de mayo de 2021. <https://www.clacso.org/colombia-entre-la-violencia-estatal-la-militarizacion-y-la-nueva-reforma-autoritaria-del-sistema-de-salud/>.

- Garcés Casas, Gina, Ramírez Pinilla, Carlos, Ruíz Rojas, Agie, & Tibacán Varila, Alejandra. "La música colombiana canta sobre la guerra" Doctoral dissertation, Corporación Universitaria Minuto de Dios, (2018).

- Apoyo a víctimas pro recuperación emocional AVRE, Comisión Colombiana de Juristas (CCJ), Fundación Comité de Solidaridad con Presos Políticos (FCSPP). *Violencia Estatal en Colombia*. Ginebra, mayo de 2004.
- Cristoffanini, Pablo R. "La cultura del consumo en América Latina". *Sociedad y Discurso* 10 (2006).
- Calderón Casas, Mateo. "Ideología neoliberal, forma de vida consumista y el papel de la escuela en su reproducción social". Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional, 2020.
- Geli, Carles. "Ahora uno se explota a sí mismo y cree que está realizándose". El País, 7 de febrero de 2018. https://elpais.com/cultura/2018/02/07/actualidad/1517989873_086219.html.
- De la Cruz Berrios, Ricardo Martin. "Síndrome de Burnout y satisfacción laboral en los docentes de las instituciones educativas públicas de educación básica regular del distrito de Pocollay". Trabajo de grado, Universidad Cesar Vallejo, 2018.
- Arellanes Juárez, Nuria y Laura Silvia Iñigo Dehud. "Las Redes Sociales y el Consumismo: Del futuro colectivo al algoritmo de Facebook". *Collectivus, Revista De Ciencias Sociales* 7 (2020): 106.
- Cueva Estrada, Jorge, Nicolás Sumba Nacipucha y Fabián Villacrés Beltrán. "El marketing de influencias y su efecto en la conducta de compra del consumidor millennial". *Suma de Negocios* 11 (2020): 105.
- Stagkouraki, Eleni. "El empoderamiento de Violeta Parra y sus versos como espacio de enunciación múltiple y afirmación del sujeto femenino". *Artelogie* 13 (2019).

- Córdoba, Edna «El papel de la décima espinela en la cultura latinoamericana», *La Clé des Langues* [en ligne], (Abril de 2014). Lyon, <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/litterature-latino-americaaine/poesie/el-papel-de-la-decima-espinela-en-la-cultura-latinoamericana>.
- Rodríguez Rojas, Tomás. "La décima, un viaje al viento". *Revistas El Herald*, 25 de junio de 2017. <https://revistas.elheraldo.co/latitud/la-decima-un-viaje-al-viento-144137>.
- Díaz Pimienta, Alexis. *La poesía oral improvisada: Un ritual desconocido*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2003.
- Díaz Pimienta, Alexis. "El repentismo onírico y el cerebro repentista". *Gazeta de Antropología* 38 (2022).
- Díaz Pimienta, Alexis. *Prisionero del agua*. 3ª ed. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2018.
- Díaz Pimienta, Alexis. "El pintoresco caso de los" pies forzados"". *Revista Signa* 22 (2013): 149–181.
- <https://academiaoralitura.classonlive.com> .
- <https://www.diazpimienta.com>
- Miranda, Paula «Décimas autobiográficas de Violeta Parra, tejiendo las diferencias» Archivo de Referencias Críticas (1999), <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx7.html>

- Quilis, Antonio. *Métrica española*. 3ª ed. Madrid: Ediciones Alcalá, 1975.
- Dozal, Mary. *Cómo escribir canciones*. Anaya Editores S. A., 2007.
- Corozine, Vince. *Arranging Music for the Real World: Classical and Commercial Aspects*. Fenton: Mel Bay Publications, 2002.
- Donoso Arellano, Jaime. *Introducción a la música en veinte lecturas*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.

❖ **Enlaces de las canciones:**

- 1- <https://www.youtube.com/watch?v=XKcXwEAHkWM>
- 2- https://www.youtube.com/watch?v=Twn_Gn_cf-o
- 3- <https://www.youtube.com/watch?v=WSg53srhQyQ>
- 4- <https://www.youtube.com/watch?v=5nELPFKhG3s>
- 5- <https://www.youtube.com/watch?v=xMF578SDs88>
- 6- <https://www.youtube.com/watch?v=dvk6ovIuozE>
- 7- <https://www.youtube.com/watch?v=1eaLgKQVR3I>
- 8- <https://www.youtube.com/watch?v=25fmiwUSK2g>
- 9- <https://www.youtube.com/watch?v=bGQWU4UsUeA>
- 10- <https://www.youtube.com/watch?v=yEWO3IR99QQ>
- 11- <https://www.youtube.com/watch?v=d39AN2pYuwA>
- 12- <https://www.youtube.com/watch?v=voX5QNLLEx0>
- 13- <https://www.youtube.com/watch?v=1Jfvt5YL3No>

- 14- <https://www.youtube.com/watch?v=xVT-wLrukD8>
- 15- <https://www.youtube.com/watch?v=BaJlrZnRdKs>
- 16- <https://www.youtube.com/watch?v=qQC4dmjAWNM>
- 17- <https://www.youtube.com/watch?v=ubnyFHVixhM>
- 18- <https://www.youtube.com/watch?v=PfU1BUNhONQ>
- 19- <https://www.youtube.com/watch?v=5pb8a-gsLww>
- 20- <https://www.youtube.com/watch?v=P8PuSyuAX04>
- 21- <https://www.youtube.com/watch?v=myVi6pVYYb8>
- 22- <https://www.youtube.com/watch?v=s4032gBpv2Y>
- 23- <https://www.youtube.com/watch?v=2pdtq6vHCbc>
- 24- <https://www.youtube.com/watch?v=8HPNUF6XEno>
- 25- <https://www.youtube.com/watch?v=tgHtlIMXf5I>
- 26- https://www.youtube.com/watch?v=2Ut_2quoDJw

❖ Ampárame - <https://www.youtube.com/watch?v=-12JXIbxt7s>

Score

Ampárame

Canción protesta a la violencia

Diego Duarte

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the Tenor part is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The tempo is marked as quarter note = 70. The lyrics "Mi entras ha ya voz y ga nas de se guir" are written below the Tenor staff. Below the Tenor are staves for Glockenspiel 1 and Glockenspiel 2, both in treble clef with a key signature of one flat. Below these are staves for Trompeta en sib (treble clef, key signature of one sharp) and Trombón (bass clef, key signature of one flat). The Guitar part is in treble clef with a key signature of one flat, showing a complex chordal accompaniment. The Electric Bass part is in bass clef with a key signature of one flat. At the bottom are staves for Claves, Congas, and Timbales, all in common time.

Ampárame

5

T

U na lu chaen mi can ción

8

5

Glk. 1

5

Glk. 2

5

Tpt. en sib

Tbn.

5

Gtr.

E.B.

5

Cl.

5

Cgas.

5

Timb.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Ampárame'. The score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the page number '2' and the title 'Ampárame' are centered. The vocal line (T) is in the first staff, starting with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). The lyrics 'U na lu chaen mi can ción' are written below the vocal line. The vocal line begins with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a melodic phrase starting on a half note. The instrumental parts include two guitar lines (Glk. 1 and Glk. 2), a trumpet in B-flat (Tpt. en sib), a trombone (Tbn.), a guitar (Gtr.), an electric bass (E.B.), a clarinet (Cl.), a contrabass (Cgas.), and a timpani (Timb.). The guitar part has a complex texture with many beamed notes and rests. The other instrumental parts are mostly whole rests, indicating they are silent during this section. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Ampárame

9
8

T. *voy a con tar U nahis*

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en si♭

Tbn.

Gtr.

E.B.

Cl.

Cgas.

Timb.

13
8

T. to ria de pe sa res y su frir

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en si \flat

Tbn.

13

Gtr.

E.B.

13

Cl.

13

Cgas.

Timb.

17

T

8

Dic ta du ras re be lio nes yal

17

Glk. 1

17

Glk. 2

17

Tpt. en sib

17

Tbn.

17

Gtr.

E.B.

17

Cl.

17

Cgas.

17

Timb.

21

T. 8 go mas mien tras ha yaun

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

Gtr.

E.B.

Cl.

Cgas.

Timb.

Ampárame

25
8
T. aes pe ran za que se guir

25
Glk. 1

25
Glk. 2

25
Tpt. en si^b

25
Tbn.

25
Gtr.

25
E.B.

25
Cl.

25
Cgas.

25
Timb.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Ampárame', page 7. The score is arranged in a vertical stack of staves. At the top, the title 'Ampárame' and page number '7' are centered. The first staff is for the vocal line (T.), starting at measure 25 with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'aes pe ran za que se guir' are written below the notes. A rehearsal mark '8' is placed at the beginning of the vocal line. Below the vocal line are staves for two guitar parts (Glk. 1 and Glk. 2), both in treble clef with one flat. Next are staves for a trumpet in B-flat (Tpt. en si^b) and a trombone (Tbn.), both in their respective clefs and key signature. The guitar part (Gtr.) is in treble clef with one flat and features complex chordal textures with many beamed notes. Below it is the electric bass (E.B.) staff in bass clef with one flat. At the bottom are staves for a clarinet (Cl.), congas (Cgas.), and timpani (Timb.), all in their respective clefs and key signature. Each of these bottom three staves has a rehearsal mark '25' at the beginning.

29
T. Sin ol vi do que da rán los que hoy nos tán

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

Gtr.

E.B.

Cl.

Cgas.

Timb.

Ampárame

33 $\text{♩} = 150$

T. 
Dex tra ños en nues tras a guas el fru

Glk. 1 

Glk. 2 

Tpt. en sib 

Tbn. 

Gtr. 

E.B. 

Cl. 

Cgas. 

Timb. 

37

T. 8 to del su fri mien to de tan tos ma los mo men tos y vi

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

Gtr.

E.B.

Cl.

Cgas.

Timb.

41
T
8
das tan mal gas ta a das de tie rras mal cul ti va das y gru

41
Glk. 1

41
Glk. 2

41
Tpt. en sib

Tbn.

41
Gtr.

E.B.

41
Cl.

41
Cgas.

41
Timb.

45

T. pos or ga ni za dos des po jos y des pla za dos cien mil

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

Gtr.

E.B.

Cl.

Cgas.

Timb.

49
T
8
des a pa ri cio o nes pro duc tos y ex por ta cio nes gue rri

49
Glk. 1

49
Glk. 2

49
Tpt. en sib

49
Tbn.

49
Gtr.

49
E.B.

49
Cl.

49
Cgas.

49
Timb.

53

T. 8 llas y se cues tra a dos Am pá ra me que

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

Gtr.

E.B.

Cl.

Cgas.

Timb.

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'Ampárame'. It features a vocal line (T.) with lyrics 'llas y se cues tra a dos Am pá ra me que'. The score includes parts for two guitarists (Glk. 1 and Glk. 2), a trumpet in B-flat (Tpt. en sib), a trombone (Tbn.), guitar (Gtr.), electric bass (E.B.), clarinet (Cl.), congas (Cgas.), and timbales (Timb.). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The vocal line has a triplet of eighth notes in the first measure. The guitar parts feature rhythmic patterns and chords. The percussion parts include conga and timbale patterns. The score is numbered 53 at the beginning of each staff.

57
8
T. hoy me pue do yo ir por la gue rra tan toy quién sa be cuan

57
Glk. 1

57
Glk. 2

57
Tpt. en sib

Tbn.

57
Gtr.

E.B.

57
Cl.

57
Cgas.

57
Timb.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Ampárame', is page 15. It features a vocal line (T.) and instrumental parts for Glk. 1, Glk. 2, Tpt. en sib, Tbn., Gtr., E.B., Cl., Cgas., and Timb. The vocal line includes the lyrics 'hoy me pue do yo ir por la gue rra tan toy quién sa be cuan'. The instrumental parts are arranged in a system with ten staves. The score is in 3/4 time and includes various musical notations such as rests, notes, and articulation marks.

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

- T.** (Tenor): Vocal line with lyrics "to más vaa se guir Am pá ra me que". The melody starts on a high note, descends, and then rises again.
- Glk. 1** and **Glk. 2** (Glockenspiel): Two staves with rhythmic accompaniment.
- Tpt. en sib** (Trumpet in B-flat): Melodic line in the upper register.
- Tbn.** (Tuba): Bass line in the lower register.
- Gtr.** (Guitar): Rhythmic accompaniment with chords.
- E.B.** (Electric Bass): Bass line in the lower register.
- Cl.** (Clarinet): Melodic line in the middle register.
- Cgas.** (Congas): Rhythmic accompaniment with cross-sticks.
- Timb.** (Timbales): Rhythmic accompaniment with accents.

The score is marked with a first ending bracket (*61*) above the first measure of each staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8.

65
T. des tecuen to tan gris so lo que dan muer tes los di si den

65
Glk. 1

65
Glk. 2

65
Tpt. en sib

Tbn.

65
Gtr.

E.B.

65
Cl.

65
Cgas.

65
Timb.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Ampárame', is page 17. It features a vocal line and several instrumental parts. The vocal line (T.) is in a key with one flat and has a 3-measure rest before the lyrics 'des tecuen to tan gris so lo que dan muer tes los di si den'. The instrumental parts include two guitar lines (Glk. 1 and Glk. 2), trumpet (Tpt. en sib), trombone (Tbn.), guitar (Gtr.), electric bass (E.B.), clarinet (Cl.), congas (Cgas.), and timbales (Timb.). The score is marked with a '65' at the beginning of each staff, indicating the measure number. The congas and timbales parts include accents and specific rhythmic patterns.

69

T. tes noes tan a qui

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

Gtr.

E.B.

Cl.

Cgas.

Timb.

Musical score for Ampárame, page 19, measures 73-76. The score includes parts for T, Glk. 1, Glk. 2, Tpt. en sib, Tbn., Gtr., E.B., Cl., Cgas., and Timb. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score shows various musical notations including rests, eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes.

73

T

8

73

Glk. 1

73

Glk. 2

73

Tpt. en sib

Tbn.

73

Gtr.

E.B.

73

Cl.

73

Cgas.

73

Timb.

77

T

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

Gtr.

E.B.

Cl.

Cgas.

Timb.

81

T

8

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

81

Gtr.

E.B.

81

Cl.

81

Cgas.

81

Timb.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Ampárame' on page 21. It features nine staves. The top staff is for Tenor (T) with a treble clef and a flat key signature, containing whole rests. The second staff is for Glockenspiel 1 (Glk. 1) with a treble clef and a flat key signature, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is for Glockenspiel 2 (Glk. 2) with a treble clef and a flat key signature, playing a more complex rhythmic pattern. The fourth and fifth staves are for Trompete in B-flat (Tpt. en sib) and Trombone (Tbn.), both with their respective clefs and a flat key signature, containing whole rests. The sixth staff is for Guitar (Gtr.) with a treble clef and a flat key signature, playing a rhythmic pattern with chords. The seventh staff is for Electric Bass (E.B.) with a bass clef and a flat key signature, playing a simple bass line. The eighth staff is for Clarinet (Cl.) with a soprano clef and a flat key signature, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The ninth staff is for Congas (Cgas.) with a soprano clef and a flat key signature, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The tenth staff is for Timbales (Timb.) with a soprano clef and a flat key signature, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The score is marked with a dynamic of *81* (fortissimo) at the beginning of each staff.

85

T

85

Glk. 1

85

Glk. 2

85

Tpt. en sib

85

Tbn.

85

Gtr.

85

E.B.

85

Cl.

85

Cgas.

85

Timb.

89

T

8

Glk. 1

89

Glk. 2

89

Tpt. en sib

Tbn.

89

Gtr.

E.B.

89

Cl.

89

Cgas.

89

Timb.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Ampárame', contains measures 89 through 92. The score is arranged in a system with ten staves. The top three staves (T, Glk. 1, Glk. 2) are mostly empty, indicating rests for the vocalists and guitarists. The fourth staff (Tpt. en sib) and fifth staff (Tbn.) show a melodic line for the trumpet and trombone, starting with a key signature change to one sharp (F#) in measure 89. The sixth and seventh staves (Gtr. and E.B.) show a complex rhythmic accompaniment for the guitar and electric bass. The eighth staff (Cl.) shows a clarinet part with a steady eighth-note pattern. The ninth staff (Cgas.) shows a conga part with a similar eighth-note pattern. The tenth staff (Timb.) shows a timpani part with a pattern of eighth notes and rests, including accents (>) over the notes.

93

T

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

Gtr.

E.B.

Cl.

Cgas.

Timb.

97

T

Ni glo rias in mar ce si bles ni jú

97

Glk. 1

97

Glk. 2

97

Tpt. en sib

97

Tbn.

97

Gtr.

97

E.B.

97

Cl.

97

Cgas.

97

Timb.

101

T. *bi los in mor ta les ses con den en tre dos ma res ho rro*

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

Gtr.

E.B.

Cl.

Cgas.

Timb.

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'Ampárame' (page 26) features a vocal line and a full orchestral accompaniment. The vocal line, for Tenor (T.), begins at measure 101 with the lyrics 'bi los in mor ta les ses con den en tre dos ma res ho rro'. The melody includes a triplet of eighth notes. The instrumental parts include two Glockenspiels (Glk. 1 and Glk. 2), Trumpet in B-flat (Tpt. en sib), Tuba (Tbn.), Guitar (Gtr.), Electric Bass (E.B.), Clarinet (Cl.), Congas (Cgas.), and Timbales (Timb.). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

105

T. 
res in con ce bi bles me mo rias del in sen si ble del yu

Glk. 1 

Glk. 2 

Tpt. en sib 

Tbn. 

Gtr. 

E.B. 

Cl. 

Cgas. 

Timb. 

109

T. go la so be ra na del re zo de la ma ña na por hi

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

Gtr.

E.B.

109

Cl.

109

Cgas.

109

Timb.

113

T. jos que no vol vie ron por pa dres que ya se fue ron y por

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

Gtr.

E.B.

Cl.

Cgas.

Timb.

117

T. 8 ma dres ques pe ra ban Am pá ra me que

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

Gtr.

E.B.

Cl.

Cgas.

Timb.

121
8
T. hoy me pue do yo ir por la gue rra tan toy quién sa be cuán

121
Glk. 1

121
Glk. 2

121
Tpt. en sib

Tbn.

121
Gtr.

E.B.

121
Cl.

121
Cgas.

121
Timb.

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'Ampárame'. It features a vocal line and several instrumental parts. The vocal line (T.) is in a key with one flat and has a 3/8 time signature. The lyrics are 'hoy me pue do yo ir por la gue rra tan toy quién sa be cuán'. The instrumental parts include two guitar parts (Glk. 1 and Glk. 2), a trumpet in B-flat (Tpt. en sib), a trombone (Tbn.), a guitar (Gtr.), an electric bass (E.B.), a clarinet (Cl.), a conga (Cgas.), and a timbale (Timb.). The score is marked with a rehearsal sign '121' at the beginning of each part. The guitar parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The conga and timbale parts have specific rhythmic notations, including accents and slurs.

125

T. 8 to más vaa se guir Am pá ra me que

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

Gtr.

E.B.

Cl.

Cgas.

Timb.

129
8
T
des te cuen to tan gris so lo que dan muer tes los di si den

129
Glk. 1

129
Glk. 2

129
Tpt. en sib

Tbn.

129
Gtr.

E.B.

129
Cl.

129
Cgas.

129
Timb.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Ampárame', page 33, starting at measure 129. The score is arranged in a system with ten staves. The top staff is for the vocal line (T), featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The lyrics are 'des te cuen to tan gris so lo que dan muer tes los di si den'. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The vocal line is accompanied by two guitar parts (Glk. 1 and Glk. 2), a trumpet in B-flat (Tpt. en sib), a trombone (Tbn.), an electric guitar (Gtr.), an electric bass (E.B.), a clarinet (Cl.), congas (Cgas.), and timbales (Timb.). The instrumental parts include various rhythmic patterns, such as eighth-note runs, quarter notes, and rests, with some conga and timbale parts featuring accents and cross-sticks.

133

T
8 tes noes tan a qui

133

Glk. 1

133

Glk. 2

133

Tpt. en sib

133

Tbn.

133

Gtr.

133

E.B.

133

Cl.

133

Cgas.

133

Timb.

Musical score for Ampárame, page 35, measures 137-140. The score includes parts for T, Glk. 1, Glk. 2, Tpt. en sib, Tbn., Gtr., E.B., Cl., Cgas., and Timb.

The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The instruments and their parts are:

- T:** Tenor voice, rests in all measures.
- Glk. 1:** Glockenspiel 1, rests in all measures.
- Glk. 2:** Glockenspiel 2, rests in all measures.
- Tpt. en sib:** Trumpet in Bb, melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes.
- Tbn.:** Trombone, melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes.
- Gtr.:** Guitar, rests in all measures.
- E.B.:** Electric Bass, melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes.
- Cl.:** Clarinet, melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes.
- Cgas.:** Congas, rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Timb.:** Timbales, rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Musical score for Ampárame, page 36, measures 141-144. The score includes parts for T, Glk. 1, Glk. 2, Tpt. en sib, Tbn., Gtr., E.B., Cl., Cgas., and Timb.

The score is written in 7/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The instruments and their parts are:

- T:** Trumpet, measures 141-144 are mostly rests.
- Glk. 1:** Glockenspiel 1, measures 141-144 are mostly rests.
- Glk. 2:** Glockenspiel 2, measures 141-144 are mostly rests.
- Tpt. en sib:** Trompete in B-flat, measures 141-144 feature a melodic line with a triplet in measure 141.
- Tbn.:** Trombone, measures 141-144 feature a melodic line with a triplet in measure 141.
- Gtr.:** Guitar, measures 141-144 are mostly rests.
- E.B.:** Electric Bass, measures 141-144 feature a bass line with a triplet in measure 141.
- Cl.:** Clarinet, measures 141-144 feature a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cgas.:** Congas, measures 141-144 feature a rhythmic pattern of eighth notes.
- Timb.:** Timbales, measures 141-144 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Musical score for Ampárame, page 37, measures 145-148. The score includes parts for T, Glk. 1, Glk. 2, Tpt. en sib, Tbn., Gtr., E.B., Cl., Cgas., and Timb. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. Measures 145 and 146 show the beginning of the piece with various instruments. Measures 147 and 148 show a continuation of the piece with a more active bass line and drum pattern.

145

T

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

Gtr.

E.B.

Cl.

Cgas.

Timb.

149

T

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

Gtr.

E.B.

Cl.

Cgas.

Timb.

Musical score for Ampárame, page 39, measures 153-156. The score includes parts for T (Tenor), Glk. 1 (Glockenspiel 1), Glk. 2 (Glockenspiel 2), Tpt. en sib (Trumpet in B-flat), Tbn. (Tuba), Gtr. (Guitar), E.B. (Electric Bass), Cl. (Clarinet), Cgas. (Congas), and Timb. (Timbales). The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. Measure 153 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The T part is mostly rests. Glk. 1 and Glk. 2 play rhythmic patterns. Tpt. en sib and Tbn. play a melodic line starting in measure 154. Gtr. is mostly rests. E.B. plays a bass line. Cl. plays a rhythmic pattern. Cgas. and Timb. play rhythmic patterns.

157

T

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

Gr.

E.B.

Cl.

Cgas.

Timb.

161

T

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

Gtr.

E.B.

Cl.

Cgas.

Timb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 161-164. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 4/4. The T part is mostly rests. Glk. 1 and Glk. 2 have some initial notes in measure 161. Tpt. en sib and Tbn. enter in measure 163 with eighth-note patterns. Gtr. and E.B. also enter in measure 163. Cl. has a rhythmic pattern of eighth notes and rests. Cgas. has a steady eighth-note accompaniment. Timb. has a pattern of eighth notes with accents.

165

T

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

Gtr.

E.B.

Cl.

Cgas.

Timb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 165-168 of the piece 'Ampárame'. It features ten staves. The top three staves (T, Glk. 1, Glk. 2) are mostly silent, indicated by whole rests. The Trombone (Tbn.) and Trumpet in B-flat (Tpt. en sib) parts have melodic lines. The Guitar (Gtr.) and Electric Bass (E.B.) provide harmonic support. The Clarinet (Cl.) has a rhythmic pattern of eighth notes. The Congas (Cgas.) and Timbales (Timb.) play a consistent rhythmic pattern with accents.

169

T

8

Glk. 1

Glk. 2

Tpt. en sib

Tbn.

Gtr.

E.B.

Cl.

Cgas.

Timb.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Ampárame', contains measures 169 and 170. The score is for a full orchestra and includes parts for Trumpet (T), two Glockenspiels (Glk. 1 and Glk. 2), Trombone (Tbn.), Trumpet in B-flat (Tpt. en sib), Guitar (Gtr.), Electric Bass (E.B.), Clarinet (Cl.), Congas (Cgas.), and Timpani (Timb.). Measures 169 and 170 are marked with a rehearsal symbol '169' at the beginning. The key signature has one flat (B-flat). The Trumpet and Glockenspiel parts are mostly rests. The Trombone part features a melodic line with a sharp sign. The Guitar and Electric Bass parts have melodic lines. The Clarinet part has a rhythmic pattern. The Congas and Timpani parts have rhythmic patterns with accents and dynamic markings.

❖ S.O.S. - <https://www.youtube.com/watch?v=Mz7muUiTujw>

SCORE

S.O.S.

DIEGO DUARTE

CANCIÓN PROTESTA A LA SOCIEDAD DE CONSUMO

$\text{♩} = 70$

VOZ DE TENOR

PIANO

VIOLÍN

CHELO

BAJO ELÉCTRICO

BATERÍA

1 2 3 4 5

Detailed description: This is the first system of a musical score for the song 'S.O.S.' by Diego Duarte. It features six staves: Tenor Voice, Piano, Violin, Cello, Electric Bass, and Drums. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 70. The piano part has a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The other instruments are currently silent, indicated by rests.

2

S.O.S.

$\text{♩} = 120$

T

PNO.

Vln.

Vc.

E.B.

Bat.

6 7 8 9 10

Detailed description: This is the second system of the musical score. It features six staves: Tenor Voice, Piano, Violin, Cello, Electric Bass, and Drums. The key signature remains two flats, and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 120. The piano part continues with its melody and bass line. The tenor voice part has a rest in the first three measures and then begins to sing in the fourth measure. The violin, cello, and electric bass parts are silent. The drum part has a rest in the first three measures and then plays a pattern in the fourth and fifth measures, including a triplet of eighth notes.

S.O.S.

3

Musical score for page 3, measures 11-15. The score includes staves for Tenor (T), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Electric Bass (E.B.), and Baritone (Bar.). The Tenor part is silent. The Piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and chords. The Violin and Viola parts are silent. The Electric Bass part has a steady eighth-note bass line. The Baritone part has a melodic line with triplets and is numbered 11 through 15.

4

S.O.S.

Musical score for page 4, measures 16-20. The score includes staves for Tenor (T), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Electric Bass (E.B.), and Baritone (Bar.). The Tenor part is silent. The Piano part continues with its complex rhythmic pattern. The Violin and Viola parts have a melodic line. The Electric Bass part has a steady eighth-note bass line. The Baritone part has a melodic line with triplets and is numbered 16 through 20.

S.O.S.

Musical score for page 5, measures 21-25. The score includes staves for Tenor (T), Piano (PNO.), Violin (VI.), Viola (VC.), Electric Bass (E.B.), and Bass (BAT.). The key signature is B-flat major. The Piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The Violin and Viola parts play a melodic line with eighth notes. The Electric Bass part plays a steady eighth-note bass line. The Bass part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, with fingerings 21, 22, 23, 24, and 25 indicated.

S.O.S.

Musical score for page 6, measures 26-30. The score includes staves for Tenor (T), Piano (PNO.), Violin (VI.), Viola (VC.), Electric Bass (E.B.), and Bass (BAT.). The key signature is B-flat major. The Piano part is silent. The Violin and Viola parts play a melodic line with eighth notes. The Electric Bass part plays a steady eighth-note bass line. The Bass part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, with fingerings 26, 27, 28, 29, and 30 indicated.

S.O.S.

7

Musical score for page 7, measures 31-35. The score includes parts for Tenor (T), Piano (PNO.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Electric Bass (E.B.), and Bass Drum (BAT.). The Tenor part has lyrics: RA CI MOS DE MA RA VI LIAS. The Piano part features chords in the right hand and a bass line in the left hand. The Violin and Viola parts have sustained notes. The Electric Bass part has a rhythmic line with eighth notes. The Bass Drum part has a complex pattern with triplets and sixteenth notes.

8

S.O.S.

Musical score for page 8, measures 36-40. The score includes parts for Tenor (T), Piano (PNO.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Electric Bass (E.B.), and Bass Drum (BAT.). The Tenor part has lyrics: DE SE OS DEL IN CONS CIEN TE SE FUE RON CAM BIAN DO MEN TES Y LOS SUE NOS. The Piano part features chords in the right hand and a bass line in the left hand. The Violin and Viola parts have sustained notes. The Electric Bass part has a rhythmic line with eighth notes. The Bass Drum part has a complex pattern with triplets and sixteenth notes.

S.O.S.

T. POR RU TI NAS CUAL SI FUE RAU NA DOC TRI NA DEEX CE SI VA COM PUL SION

PNO.

Vln.

Vc.

E.B.

BAT.

S.O.S.

T. CON SU MOY DE SO LA CION MAS I LU SIO NES PA SA JE RAS EN TRE GAN DO

PNO.

Vln.

Vc.

E.B.

BAT.

S.O.S.

Musical score for page 11, measures 51-55. The score includes a vocal line (T) with lyrics: "MEEN QUI ME RAS ME CON VIER TOEN VER SOY CAN CION NI VOS SOS IA". The piano accompaniment (PNO.) features chords and a bass line. The violin (Vln.) and viola (Vc.) parts are mostly rests. The electric bass (E.B.) and double bass (BAT.) parts feature triplet patterns. Measure numbers 51, 52, 53, 54, and 55 are indicated at the bottom of the double bass staff.

S.O.S.

Musical score for page 12, measures 56-60. The score includes a vocal line (T) with lyrics: "CUEN TA QUE TAN TO MI RAS NO NI VOS SOS LAS HO RAS EN". The piano accompaniment (PNO.) features chords and a bass line. The violin (Vln.) and viola (Vc.) parts feature simple harmonic lines. The electric bass (E.B.) and double bass (BAT.) parts feature triplet patterns. Measure numbers 56, 57, 58, 59, and 60 are indicated at the bottom of the double bass staff.

T
LAO FI CI NA NO NI VOS SOS EL AU TOO LAS ZA PA TI LIAS

PNO.

Vln.

Vc.

E.B.

BAT.

T
NO NI VOS SOS LA VI DA QUEHOY QUIE RES PRE SU MIR

PNO.

Vln.

Vc.

E.B.

BAT.

Musical score for page 15, measures 70-74. The score includes parts for Tenor (T), Piano (PNO.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Electric Bass (E.B.), and Bass Drum (BAT.). The Tenor part is silent. The Piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics like *p.* and *pp.*. The Violin and Viola parts play a rhythmic accompaniment. The Electric Bass part has a steady bass line. The Bass Drum part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked with measure numbers 70, 72, 73, and 74.

Musical score for page 16, measures 75-80. The score includes parts for Tenor (T), Piano (PNO.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Electric Bass (E.B.), and Bass Drum (BAT.). The Tenor part is silent. The Piano part continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics like *p.* and *pp.*. The Violin and Viola parts play a rhythmic accompaniment. The Electric Bass part has a steady bass line. The Bass Drum part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked with measure numbers 76, 77, 78, 79, and 80.

Musical score for page 17, measures 81-85. The score includes parts for T (Tenor), PNO. (Piano), Vln. (Violin), Vc. (Viola), E.B. (Double Bass), and BAT. (Drum). The vocal line (T) is mostly silent. The piano accompaniment (PNO.) features a steady bass line with chords. The violin (Vln.) and viola (Vc.) parts play a melodic line. The double bass (E.B.) has a simple bass line. The drum part (BAT.) features a complex pattern with triplets and accents.

Musical score for page 18, measures 86-90. The score includes parts for T (Tenor), PNO. (Piano), Vln. (Violin), Vc. (Viola), E.B. (Double Bass), and BAT. (Drum). The vocal line (T) has the lyrics: "DE SE CHOS DE MA TE RIA LES PRO DUC TO DE LAIN DUL GEN CIA TRAS TOR NO DE". The piano accompaniment (PNO.) features a steady bass line with chords. The violin (Vln.) and viola (Vc.) parts play a melodic line. The double bass (E.B.) has a simple bass line. The drum part (BAT.) features a complex pattern with triplets and accents.

S.O.S.

T
LAE FI CIEN CIA TAN TAS MUL TI NA CIO NA LES Y VI CIOS TAN CRI MI NA LES

PNO.

Vln.

Vc.

E.B.

BAT.

S.O.S.

T
LLE VAN DOA IA DE CEP CION TRA GE DIAS DE CO LEC CION DE MIL MEN TI RAS

PNO.

Vln.

Vc.

E.B.

BAT.

T
PA SA JE RAS DE TE VA LA VI DAEN TE RA CON DE NA DOEN RE SIG NA

PNO.

Vln.

Vc.

E.B.

BAT.

101 102 103 104 105

T
CION NI VOS SOS LA CUEN TA QUE TAN TO MI RAS NO NI VOS

PNO.

Vln.

Vc.

E.B.

BAT.

106 107 108 109 110

T. *sos LAS HO RAS EN LAO FI CI NA NO NI VOS SOS EL*

PNO. *p.*

Vln. *p.*

Vc. *p.*

E.B. *p.*

BAT. *p.*

111 112 113 114 115

T. *9 AU TOO LAS ZA PA TI LLAS NO NI VOS SOS LA VI DA OUEHOY*

PNO. *p.*

Vln. *p.*

Vc. *p.*

E.B. *p.*

BAT. *p.*

116 117 118 119 120

S.O.S.

T. QUIE RES PRE SU MIR

PNO.

Vln.

Vc.

E.B.

BAT. 121 122 123 124 125

S.O.S.

T.

PNO.

Vln.

Vc.

E.B.

BAT. 126 127 128 129 130

S.O.S.

Musical score for page 27, measures 131-135. The score includes staves for Tenor (T), Piano (PNO.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Electric Bass (E.B.), and Bass (BAT.). The key signature is B-flat major. The piano part features a steady bass line with chords and a melodic line in the right hand. The violin and viola parts play a rhythmic pattern. The electric bass part has a simple bass line. The bass part features a complex rhythmic pattern with triplets and fingerings (131, 132, 133, 134, 135).

S.O.S.

Musical score for page 28, measures 136-140. The score includes staves for Tenor (T), Piano (PNO.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Electric Bass (E.B.), and Bass (BAT.). The key signature is B-flat major. The piano part features a steady bass line with chords and a melodic line in the right hand. The violin and viola parts play a rhythmic pattern. The electric bass part has a simple bass line. The bass part features a complex rhythmic pattern with triplets and fingerings (136, 137, 138, 139, 140).

S.O.S.

Musical score for measures 141-145. The score includes staves for Tenor (T), Piano (PNO.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Euphonium (E.B.), and Bass (BAT.). The key signature is B-flat major. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The bass part has a simple line of notes. Measures 141-145 are indicated at the bottom of the score.

S.O.S.

Musical score for measures 146-150. The score includes staves for Tenor (T), Piano (PNO.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Euphonium (E.B.), and Bass (BAT.). The key signature is B-flat major. The piano part continues with a rhythmic accompaniment. The euphonium part has a melodic line with a triplet in measure 149. Measures 146-150 are indicated at the bottom of the score.

T. EN TRE TAN TAS OC TA VI LLAS

PNO.

VIN.

VC.

E.B.

BAT.

151 152 153 154 155

T. VUE LA LI BREN TRE PO E MAS LAAN SIE DAD QUE YA SE QUE MA CON PA SA DAS

PNO.

VIN.

VC.

E.B.

BAT.

156 157 158 159 160

T
RE DON DI LLAS DE JAA TRAS LAS MA RA VI LLAS LAS MEN TI RAS DEI LU SION

PNO.

Vln.

Vc.

E.B.

BAT.

161 162 163 164 165

T
BUS CA RA TU CO RA ZON U NA VI DA MAS SEN CI LLA

PNO.

Vln.

Vc.

E.B.

BAT.

166 167 168 169 170

S.O.S.

35

Musical score for page 35, measures 171-175. The score includes staves for Tenor (T), Piano (PNO.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Electric Bass (E.B.), and Bass Drum (BAT.). The key signature is B-flat major (two flats). The piano part features a complex rhythmic pattern with chords and single notes. The violin and viola parts play sustained notes and short melodic phrases. The tenor, electric bass, and bass drum parts are mostly silent, indicated by rests.

36

S.O.S.

Musical score for page 36, measures 176-180. The score includes staves for Tenor (T), Piano (PNO.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Electric Bass (E.B.), and Bass Drum (BAT.). The key signature is B-flat major (two flats). The piano part continues with its complex rhythmic pattern. The violin and viola parts play sustained notes and short melodic phrases. The tenor, electric bass, and bass drum parts are mostly silent, indicated by rests.

S.O.S.

Musical score for the piece "S.O.S." on page 37. The score includes staves for Tenor (T), Piano (PNO.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Electric Bass (E.B.), and Bass Drum (BAT.). The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The violin and viola parts provide harmonic support. The tenor part is silent throughout this section. The electric bass and bass drum parts are also silent.

Measures 181, 182, 183, 184, 185, 186