



## ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

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

### "UN COMPOSITOR REFLEXIONA" NOTAS PARA UNA HISTORIA PERSONAL COMPOSITIVA

Presentado por el estudiante: **MANUEL EDUARDO SAZA PULIDO**

C.c: 79.884.247

Cód: 2013275582

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

1. Implica una elaboración conceptual sobre la propia experiencia dentro de un formato y metodología innovadores.
2. Brinda herramientas de reflexión sobre las posibilidades de lo creativo en el campo investigativo musical.
3. Desde la investigación formativa hace aportes a una pedagogía del pensamiento musical.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lectora	LILA ADRIANA CASTAÑEDA MOSQUERA		5.0
Jurado 2 - asesor	ABELARDO JAIMES CARVAJAL		5.0

**NOTA FINAL: ( 5.0) CINCO.CERO**

**OBSERVACIONES:**

Dado en Bogotá D.C., a los 26 días del mes de agosto de 2016

**COMPOSITOR QUE REFLEXIONA.  
NOTAS PARA UNA HISTORIA COMPOSITIVA PERSONAL**

**MANUEL EDUARDO SAZA**  
**Código: 2013275582**  
**Cédula: 79.884.247 DE BOGOTÁ**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ. COLOMBIA  
2016**

**COMPOSITOR QUE REFLEXIONA.  
NOTAS PARA UNA HISTORIA COMPOSITIVA PERSONAL**

**COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN  
MÚSICA.**

**MANUEL EDUARDO SAZA  
Código: 2013275582  
Cédula: 79.884.247 DE BOGOTÁ**

**ASESOR:  
F.ABELARDO JAIMES CARVAJAL**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ. COLOMBIA**

**2016**

**1. Información General**

Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	COMPOSITOR QUE REFLEXIONA. NOTAS PARA UNA HISTORIA COMPOSITIVA PERSONAL
Autor(es)	SAZA PULIDO, MANUEL EDUARDO
Director	F. ABELARDO JAIMES CARVAJAL
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2016.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Reflexionar, Compositor, Creatividad, Emociones, Historias, Narrador, Proceso creativo, Cuentos, Cotidianidad, Balance.

**2. Descripción**

El presente trabajo tiene como contexto el análisis compositivo del autor de esta investigación compuesto por tres capítulos. Los aspectos más relevantes son los siguientes: La organización y clasificación del proceso creativo, la importancia de las emociones durante todo el proceso y como estas se transforman finalmente en una historia que es interpretada por las obras musicales compuestas por el autor.

**3. Fuentes**

**Bruner, J. (2002).** *La Fábrica de Historias. Derecho, Literatura, Vida.* Buenos Aires Argentina: Editorial Fondo de Cultura Económica.

**Díaz Ortega, D. (2016).** *Real Charanga, Historia de vida de tres generaciones en la experiencia y práctica musical.* Inédito.

**Fundación Botín. (2014).** *Artes y emociones que potencian la creatividad.* Santander, España: Fundación Botín.

**JAIMES, F. A. (2016).** *Notas para la aplicación de la investigación narrativa en el modelo de investigación artística.* Producción para la asignatura de proyecto de Grado. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Inédito.

**SEPULVEDA, C. (2015).** *Perspectiva Histórico Hermenéutica de la investigación.* Conferencia dentro del seminario de Formación en Investigación realizada el 17 de Noviembre de 2015. En la Facultad de Bellas Artes de La Universidad Pedagógica Nacional.

**4. Contenidos**

Organizar la producción compositiva del compositor-autor; concienciar el modelo creativo, a través de la organización de sus pensamientos, forma de escribir e influencias con sus diferentes referentes estéticos; clasificar las historias que lo inspiraron para mostrar las tendencias que tienen más influencia sobre el mismo; analizar algunas de las obras que sustentan su modelo compositivo.

**5. Metodología**

Investigación cualitativa, narrativa, desde un enfoque hermenéutico, análisis reflexivo sobre el modelo compositivo, la organización y clasificación del material compositivo. Se crean unas categorías para clarificar la experiencia del compositor que son: El tipo de ordenamiento del material compositivo, el rol que juegan las emociones en el proceso de creación y el modelo narrativo que emerge en las composiciones.

**FORMATO****RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE**

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

**6. Conclusiones**

Al comienzo de la investigación solo se tenía un análisis subjetivo acerca de la composición de las obras musicales del compositor – autor, que concluye con el análisis de su experiencia formada por entorno musical de su infancia y sus referentes estéticos y conceptuales más el proceso académico que lo llevaron a generar las motivaciones que le facilitaron desarrollar su modelo creativo musical, que estuvo basado en la historias de su vida cotidiana, haciendo las veces de narrador y utilizando la música y los instrumentos musicales de sus composiciones como los protagonistas de dichas historias.

Elaborado por: MANUEL EDUARDO SAZA PULIDO

Revisado por: F. ABELARDO JAIMES CARVAJAL

Fecha de elaboración del Resumen:

30

08

2016

## CONTENIDO

1.	INTRODUCCIÓN .....	9
2.	PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....	10
3.	JUSTIFICACIÓN .....	12
4.	PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN .....	14
5.	OBJETIVOS .....	14
5.1.	Objetivo general .....	14
5.2.	Objetivos específicos .....	14
6.	APROXIMACIÓN METODOLÓGICA .....	15
7.	ANÁLISIS Y RESULTADOS .....	18
8.	BALANCE DE COMPOSICIONES .....	19
9.	ESTILO DE COMPOSICIÓN .....	24
9.1.	Organización de pensamientos .....	24
9.2.	Referentes estéticos - Influencias .....	26
9.2.1.	Stravinsky y la Consagración de la primavera .....	26
9.2.2.	El rock alternativo .....	28
9.2.3.	La modalidad “dominante” .....	29

9.2.4. El Sable .....	32
10. EMOCIONES .....	35
11. HISTORIAS.....	42
11.1. Estructura.....	43
11.2. Inspiración inmediata .....	44
11.3. Percepción humana.....	45
11.4. Lenguaje musical.....	45
11.5. Personajes .....	47
11.6. Protagonistas.....	48
12. CONCLUSIONES .....	50
13. BIBLIOGRAFÍA .....	52
14. ANEXOS .....	54
El Asalto.....	54
El cojo Sprint .....	56
Mogollón.....	58
Danzas al camello .....	59

## **RESUMEN**

El presente trabajo tiene como contexto el análisis compositivo del autor de esta investigación compuesto por tres capítulos. Los aspectos más relevantes son los siguientes: La organización y clasificación del proceso creativo, la importancia de las emociones durante todo el proceso y como estas se transforman finalmente en una historia que es interpretada por las obras musicales compuestas por el autor. También se pretende organizar la producción compositiva del compositor-autor; concienciar el modelo creativo, a través de la organización de sus pensamientos, forma de escribir e influencias con sus diferentes referentes estéticos; clasificar las historias que lo inspiraron para mostrar las tendencias que tienen más influencia sobre el mismo; analizar algunas de las obras que sustentan su modelo compositivo.

## **1. INTRODUCCIÓN**

El presente trabajo tiene como contexto el análisis compositivo del autor de esta investigación compuesto por tres capítulos. Los aspectos más relevantes son los siguientes: La organización y clasificación del proceso creativo, la importancia de las emociones durante todo el proceso y como estas se transforman finalmente en una historia que es interpretada por las obras musicales compuestas por el autor.

En el desarrollo del trabajo se abordará la composición desde un punto de vista creativo, estético, técnico y emocional ejemplificados con algunas obras que explícitamente sustentarán el punto de vista como compositor haciendo una reflexión para concienciar el modelo creativo musical basado en referentes estéticos y conceptuales sustentados en la experiencia del compositor, analizando algunas obras pertinentes a la anterior consideración.

La tendencia compositiva propone utilizar la música como narradora de historias, para esto se presentarán cuadros comparativos, fragmentos de las composiciones; en la sección de anexos se presentaran algunas obras citadas narradas textualmente, haciendo una traducción de lo que el autor quiso contar a través de la música; también se presentarán las obras musicales en formato de audio y ejemplos en partitura de los fragmentos más característicos y motivos musicales que dan la identidad a cada obra.

## 2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La educación escolar generó experiencias en el autor donde las expectativas sobre los contenidos y aprendizaje estaban supeditados por los planes de estudio de una educación tradicional en la cual se sustituyeron materias como la música por artística o lúdicas de aspecto técnico, por otro lado la práctica de los aprendizajes no era un tema importante para comunicar pensamientos creativos y el lenguaje musical se fue excluyendo de este proceso creativo. El proceso de formación musical de un compositor en Colombia se da gracias a los esfuerzos individuales de los interesados, si bien es cierto en las escuelas y academias no integraban el proceso creativo a la formación limitando el estudio a las generalidades técnicas de lectoescritura del instrumento, análisis de los géneros y formas de la música del siglo XIX, teoría musical; pero muy poco que tuviera que ver con el uso de tal aprendizaje para el fortalecimiento de la identidad del estudiante usando su creatividad como eje central para justificar sus estudios. Precisamente este proceso de educación tradicional generó frustración en el autor, motivándolo a buscar otro tipo de recursos que no encontró en la escuela tradicional para poder organizar sus pensamientos y encontrar una forma de desarrollo de su personalidad.

En la escuela tradicional musical no está bien dado que se cometan errores, (la cual fue la que se me enseñó durante la década de los noventa y conformó la base de mi educación técnico – musical) siempre se busca la perfección técnica a la hora de ejecutar una pieza musical, pero tales errores musicales (de ejecución, de transcripción) generalmente tienden a ser los transformadores y/o detonantes para el inicio de un proceso creativo. De alguna manera la escuela tradicional se preocupa por la ejecución mientras que el empirismo se puede encargar de la toma

de decisiones y de transformar dicha ejecución en nuevas ideas desarrollando juntas un proceso de construcción, generando nuevos “errores” de ejecución para formar un movimiento cíclico donde la escuela tradicional y el empirismo funcionan como actores del proceso creativo.

Estos detonantes creativos provienen de las técnicas de la teoría musical tales como, modalidad, rítmica irregular y en general la escuela moderna (siglo XX), y de su experimentación como las emociones, la creación de personajes y de historias de su cotidianidad mostrando al compositor como un narrador de historias a través de la música.

Posiblemente el compositor empírico busca a través de su experiencia, más que todo, la resolución de su identidad; ese “algo” que al ser escuchado la gente se dé cuenta que es su composición, que reconozcan dónde está ese estilo que lo caracteriza y esto también puede generar el conformismo por parte del compositor empírico: Es posible que dicha fórmula de composición haga que técnicamente todos sus temas sean iguales armónicamente, rítmicamente, dando más énfasis a su identidad como artista, pero bloqueando el proceso creativo, por miedo a salir de su zona de confort. Las anteriores consideraciones llevan al autor a concluir que no encuentra justificación suficientemente profesional para ser el compositor que ha sido por no concientizar cuales fueron sus referentes estéticos y conceptuales que a través de su experiencia llevaron al autor a formar su identidad musical y poder precisar cómo se define como compositor.

### 3. JUSTIFICACIÓN

Como resultado de la investigación que hago en esta monografía, pretendo elaborar una reflexión personal histórica a través de la cual elaboro mis composiciones generando estrategias de gestión y producción escrita para recopilar y actualizar la información sobre mis experiencias, referentes estéticos y conceptuales. Afirmando que la mayoría de compositores empíricos en Colombia actualmente realizan escasos esfuerzos para organizar su estilo musical; busco encontrar los procesos de aprendizaje, que me permitan documentar el ejercicio de mi estilo de composición, para proporcionar un mejor desempeño y desarrollo de mi pensamiento creativo; basado en el hecho de que el conocimiento no registrado tiende a desaparecer.

En una recopilación de datos, donde encontré aproximadamente unas 90 a 100 composiciones, intento categorizarlas encontrando en resumen tres categorías: Historias, emociones y técnica. Esta última podría no ser una categoría porque no encontré bien definido el concepto del arte en el cual no solo se basa en la técnica y estética sino también en emociones, sentimientos y experiencias que producen un choque en el oyente, (Tatarkiewicz, 1976) probablemente no era más que composiciones basadas en la variación y estudio de mis referentes estéticos dejando posiblemente a un lado el concepto del arte. Por consiguiente procuro hacer una observación de mis obras musicales comprendidas en las otras dos categorías (historias y emociones) donde la técnica y los referentes estéticos y conceptuales musicales se encontraron en mayor congruencia con el concepto artístico.

En el campo de la educación musical, presentar estas historias como experiencias que luego puedan retomarse para propiciar el pensamiento musical creativo; la recopilación de datos como pensamientos, motivos musicales, estructuras armónicas y melódicas, son materiales importantes para la definición de la identidad de un compositor.

Se ve esta investigación como un aporte novedoso, presentándola como una traducción del pensamiento de un compositor musical a un ámbito literal: Sus historias cotidianas que fueron representadas a través de la música de forma abstracta, esta vez escritas textualmente por el compositor como si fuese un narrador de historias, mostrando como llegó la idea original antes de ser concebida como una composición musical.

#### **4. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

¿Cuáles son los detonantes estéticos y conceptuales que han primado en la historia de vida compositiva del autor- narrador de este trabajo de grado?

#### **5. OBJETIVOS**

##### **5.1. Objetivo general**

Hacer una reflexión sobre la experiencia de vida como compositor-autor de este proyecto que incluye la definición de su estilo compositivo musical y construir la narrativa de la historia de vida compositiva.

##### **5.2. Objetivos específicos**

- Organizar la producción compositiva del compositor-autor.
- Concienciar el modelo creativo del compositor, a través de la organización de sus pensamientos, forma de escribir e influencias con sus diferentes referentes estéticos.
- Clasificar las historias que inspiraron al compositor para mostrar las tendencias que tienen más influencia sobre el mismo.
- Analizar algunas de las obras del autor que sustentan su modelo compositivo.

## 6. APROXIMACIÓN METODOLÓGICA

La orientación de ésta construcción es hacer una investigación cualitativa, aplicando la narrativa desde un enfoque hermenéutico, a partir del análisis reflexivo sobre el modelo compositivo del autor de esta investigación. Este análisis se aborda en tres aspectos relevantes que son los siguientes: La organización y clasificación del material compositivo, la importancia de las emociones durante todo el proceso creativo y cómo estas motivaciones emocionales finalmente se transforman en historias hechas desde los procesos compositivos musicales del autor que devienen de su formación empírica por un lado y desde la vertiente de formación académica que también posee el autor-compositor.

Aquí en este trabajo cuando se habla de composición, se tienen en cuenta los aspectos creativo, estético, técnico y emocional que se ejemplifican con algunas obras del autor – compositor. La reflexión cruza el modelo creativo musical propio del autor con los referentes estéticos y conceptuales sustentados en el apartado anterior del trabajo. El riesgo que se corre aquí es el que el autor interlocuta consigo mismo, lo cual implica que la reflexión y el análisis necesariamente se sesgan desde la perspectiva que se constituye en el objeto y sujeto de la narración, se corre este riesgo bajo la consigna dada por Jocelyn Létorneun en su libro *La Caja de Herramientas del Joven Investigador* (2007:173): «Se trata de discernir el conocimiento de una persona acerca de un aspecto específico de su vida cotidiana» y a partir de ahí construir su análisis reflexivo.

Se aplicó uno de los principios de la investigación de tipo Histórico- Hermenéutico que según las palabras del maestro Carlos Sepúlveda (2015) se construye cuando: «el sujeto juzga lo existente, porque tiene algo previo como experiencia, y para sistematizarla, crea unas categorías que le permiten clarificar dicha experiencia», por lo anterior en el ejercicio interpretativo emergen

tres categorías sobre las cuales se construye dicho ejercicio. Que son: El tipo de ordenamiento y clasificación del material compositivo. El rol que juegan las emociones en el proceso de creación y el modelo narrativo que emerge en las composiciones.

La reflexión se necesita para expresar lo que sucede. Strauss y Corbin (2002:18) afirman que el uso del lenguaje descriptivo puede convertir los acontecimientos ordinarios en algo extraordinario. La descripción se nutre del vocabulario ordinario para expresar ideas sobre cosas, personas y lugares. Por esta razón, en este trabajo de grado se hace uso de la descripción que no excluye los sentimientos, ni la aproximación a las composiciones del autor desde una perspectiva cotidiana o desde su pensamiento expresado en términos coloquiales.

Porque lo coloquial es el objeto mismo de la narración, en un juego del autor por ser arte y parte de la narración, desde luego no se puede pretender la objetividad del investigador, pero si se aspira a lograr un análisis reflexivo lo más firme posible.

La información que se obtuvo es producto de un viaje en el tiempo de la memoria personal relacionada con el modo de componer, lo que genera una matriz ordenada según tiempos y modos de composición, luego se produjo análisis musical de alguno de los temas, especialmente de aquellos que luego del análisis preliminar quedaron incluidos en lo que llamo las obras particularmente destacables. En este análisis lo que se revela es que soy un constructor de historias musicales. De ahí que lo que se hace al final del trabajo es mostrar justamente las historias más relevantes a juicio del autor - narrador que se han compuesto a lo largo de su historia personal.

Para sustentar como fueron emergiendo estas categorías es necesario volver a lo expresado por el ya mencionado Maestro Sepúlveda, (2015), porque estas reflexiones reúnen algunos de los elementos que caracterizan este tipo de investigación, como: «La construcción del conocimiento

es efímera. Las categorías emergentes son blandas, la verdad es relativa y parcial: se ratifica que las cosas están siendo en la medida que algunos de sus actores aún viven y por esa razón el ejercicio de memoria está atado a la temporalidad actual que modifica la percepción de las situaciones del pasado» (Sepúlveda. 2015).

En este trabajo se toma la narración más allá del empleo pedagógico habitual que la narración tiene y ha tenido en educación desde la siguiente perspectiva. La investigación biográfica – narrativa, más allá de una mera metodología de recogida/análisis de datos, se ha constituido hoy en una perspectiva propia, como forma legítima de construir conocimiento en la investigación educativa. Como tal defendemos que constituye un enfoque propio (y no otra metodología – cualitativa más) (Bolívar y otros. 2003: 10. Citados por Daniel Díaz).

La narrativa se asume aquí como una construcción de sentido en el doble ámbito de vida y pedagógico, en tanto como humanos damos sentido a nuestras experiencias cuando podemos estructurarlas de un modo narrativo. Ese es uno de los productos fundamentales de este trabajo. No es sólo que las narrativas describan acontecimientos sino que la vida humana está en forma de narrativa. (Jaimes. 2016.)

Pero en este caso particular se cierra el ciclo cuando el autor lo que compone son historias musicales, por eso al final del trabajo se cruzan, la intención narrativa de este trabajo con la tendencia compositiva del narrador – autor, que se basa en utilizar la música como narradora de historias, para esto se presentaran cuadros comparativos y fragmentos de las composiciones. En la sección de anexos se presentarán algunas obras citadas narradas textualmente, haciendo una traducción de lo que el autor quiso contar a través de la música; también se presentarán las obras musicales en formato de audio y partituras de los fragmentos más característicos y motivos musicales que dan la identidad a cada obra.

## 7. ANÁLISIS Y RESULTADOS

En ese afán por componer, con las ganas de querer mostrar todo lo que mi imaginación podía hacer con la música, en el año 1996 hice mi primera composición para banda de rock llamada 11:11 en una alusión al motivo fastidioso y repetitivo que me imaginaba cada vez que veía esa hora en particular, sin tener los músicos para tocarla, utilicé el recurso de la grabación por midi de la PC para poder escucharla, remplazando a la guitarra eléctrica por el piano eléctrico como instrumento principal. La utilización del recurso de la tecnología midi, me dio una idea más clara de cómo podrían sonar mis composiciones puesto que no tenía el recurso ni conocía las personas que pudieran interpretar mis composiciones.

Es entonces cuando empiezo un asentamiento de mi estilo compositivo y a desarrollarme como compositor empezando a crear obras musicales en géneros fusionados como el rock, el jazz, la música del interior colombiano: Obras destacadas como *11:11 (1996)*, *El artículo no. 2 (1999)*, *El artículo no. 5 (2005)*, se recalcan por llevar sus motivos musicales en compases de amalgama; se puede escuchar la batalla de los insectos voladores contra los terrestres en un lenguaje de contraste de sonidos agudos contra los bajos en *Insectos (2004)* donde utilizo el recurso cromático para describir el zumbido de los insectos como lo han hecho grandes compositores como Rimski Kórsakov en *The flight of the bumblebee* o Mike Stern en *Chromazone*; también destaco *Azul bien Rojo (2006)*, donde la escala blues hace una incursión en el bambuco, interpretado por un quinteto de batería, guitarra eléctrica, piano, contrabajo y flauta, fusionando al blues y al bambuco en su tema principal. *El Asalto (2008)* tema compuesto para estudiantina colombiana, donde el bambuco y el pasillo son utilizados desde una perspectiva más descriptiva que interpretativa haciendo de acompañantes en la historia de un asalto a un banco; *El cojo Sprint (2007)* donde una danza a 3/2 describe el andar de un tipo en muletas que cuando trastabilla la danza cambia su compás a 7/4

simulando el paso sincopado del cojo; *Goteras (2005)* donde el piano y la guitarra interpretan los goterones y las filtraciones de agua que se metían por el techo de mi casa; *The Machine (2008)* donde una big-band de jazz hace las veces de una máquina que empieza a fallar en su mecanismo; y *Fuera de Línea (2007)* interpretada por la nopal jazz big-band de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, donde el desplazamiento de la acentuación de su motivo principal, generando esa idea de estar fuera de ritmo y siendo la pieza musical que me dio a conocer como El Sable (mi seudónimo) son las composiciones que llegaron a ser interpretadas por músicos de mi entorno social y las que más se destacaron dentro de mi estilo compositivo.

## **8. BALANCE DE COMPOSICIONES**

En una recopilación de datos indagados a través de archivos, escritos, partituras, ideas preliminares de motivos, se elaboró una matriz de clasificación donde aparecen en total 56 temas, compuestos en un periodo de 20 años, aunque en tal recopilación llegué a encontrar hasta 90 temas, seleccioné los que me parecieron más pertinentes para esta investigación. Los 56 temas se clasificaron por año, grabación, pista (hecha por instrumentos virtuales), duración, género y el formato instrumental para su interpretación.

En este balance encuentro que solo 11 temas de 56 fueron grabados por músicos, de los 45 que no fueron grabados 9 de estos también fueron interpretados, así no haya quedado un registro de su grabación dejando un total de 36 composiciones aun sin interpretar. La solución a este problema la encontré haciendo pistas grabadas en computador con instrumentos digitales para poder dejar un registro de cada composición, estas pistas también fueron de mucha ayuda para los intérpretes al formarse una idea más clara de mis intenciones compositivas, y a su vez funcionan de esta misma forma para la persona que las escuche en este proyecto. Todas las pistas se

encuentran en el CD adjunto a este proyecto en formato mp3, la mayoría el tema completo y otras de manera parcial.

Otro punto importante que se ve en el balance es como la fusión de géneros musicales se encuentra en casi todas las composiciones, se puede ver en la columna de géneros que la palabra fusión aparece en 12 temas, la mayoría de estos temas es la fusión hecha por el jazz y el rock, dentro de los géneros latinos se encuentran la bossa nova y el samba, los ritmos del interior andino colombiano como el bambuco y el pasillo, ya en menor escala los ritmos afrocubanos clasificados como latin jazz y una clasificación de género sin determinar puesto que mi intención de composición de estos temas no tenía prioridad de acoplarse a un género en especial, esto no significa que no se puedan ubicar en ningún género si no que le doy libertad al ejecutante en su interpretación. Estas son las composiciones que se interpretaron por los grupos musicales mientras que me encontraba en mi formación musical:

Fuera de línea, Goteras, Azul bien rojo, El cojo sprint, Aire no. 1: Interpretados por “Fuera de Línea” grupo formado por guitarra, piano, batería, flauta, bajo.

Insectos, Piti’s AI, Fuera de línea: Interpretados por “Mi Pez” grupo formado por guitarra eléctrica, batería, percusión menor, bajo, ensamble de vientos, piano y sintetizadores.

Fuera de Línea, The machine: Interpretados por la “Nogal big-band jazz” de la UPN.

El Asalto: Interpretado por la estudiantina “La Cofradía”, dirigida por el maestro Oscar Santafé.

El artículo no. 2, Otra canción pa’ sumercé, Corre, Nada es imposible, Todo sin final: Interpretados por “El Sable” en formatos variados.

NOMBRE	AÑO	GRABACIÓN	PISTA	DURACIÓN PISTA	PARTITURA	GENERO	FORMATO / CLASIFICACIÓN					
							TECLADOS	CUERDAS PULSADAS	CUERDAS FROTADAS	VIENTOS	PERCUSIÓN	VOZ
11:11	1996	no	si	06:15	no	fusión	P.E. O.E.	B.			Bt.	
Bar "Qp"	1998	no	si		no	rock	Snt.	G.E. B.			Bt.	
Hum	1998	no	si	01:02	no	sin	P.E.	B.			Bt.	
Vals siniestro	1998	no	si		no	rock	Snt.					
El artículo # 2	1999	si		02:55	full score	fusión	P.	B.			Bt.	
La primera parte	1999	no	no		no	rock	P.E.	G.E. B.			Bt.	
Plantado	1999	no	no		no	sin determinar	P.E.	G.E. B.			Bt.	
Rueda	1999	no	no		no	swing	P.E.	G.E. B.			Bt.	
Solo	1999	no	no		no	rock	P.					Brt.
Atria	2000	no	no		no	samba	P.E.	G.E. B.			Bt.	
Cinco pa' Chenta	2000	no*	no		lead sheet	fusión	P.					
Despecho	2000	no	no		no	samba	P.E.	G.E. B.			Bt.	
Un bruto silbando	2000	no	si	03:59	no	sin determinar	Snt.					
Diferentes pensamientos	2001	no	si	06:08	no	fusión	P.E.	G.E. B.			Bt.	
Porque (el cansón)	2001	no	si	03:17	lead sheet	fusión	P.E.	G.E. B.			Bt.	
Dominación	2001	no	no		no	bossa nova	P.E.	G.E. B.		F.	Bt.	
Vals para Lizzie	2001	no	si	05:54	lead sheet	vals	P.	G.E. B.			Bt.	
El artículo # 4	2002	no	si	07:08	no	sin determinar	P.E.	B.		F.	Bt. P.M.	
Moka	2002	no	si	05:28	lead sheet	swing	P.E.	G.E. B.			Bt.	
Mona	2002	no	si	05:20	lead sheet	swing	P.E.	G.E. B.			Bt.	

P.E.=piano eléctrico, O.E.=órgano eléctrico, B.=bajo, Bt.=batería, Snt.=sintetizador, P.=piano, G.E.=guitarra eléctrica, Brt.=baritono, F.=flauta, P.M.=percusión menor, S.=saxofón, V.=vibráfono, G.=guitarra, Trb.=trombón, Vc.=violonchelo, Bdl.=bandola, Tpl.=tiple, B.B.=big-band, Ob.=oboe, Tnr.=tenor, Vln.=violín, Vla=viola.

NOMBRE	AÑO	GRABACIÓN	PISTA	DURACIÓN PISTA	PARTITURA	GENERO	FORMATO / CLASIFICACIÓN						
							TECLADOS	CUERDAS PULSADAS	CUERDAS FROTADAS	VIENTOS	PERCUSIÓN	VOZ	
Pues nada	2002	no	no		no	balada	P.E.	G.E. B.				Bt.	
El artículo #9 (Facilidad)	2003	no	si	05:59	no	sin determinar	P.E.	B.			F.	Bt.	
Vals diestro	2003	no	si		no	latin jazz	Snt.						
Insectos	2004	no*	si	04:34	full score	rock	P.E. Snt.	G.E. B.			S.	Bt.	
Pero no hay Blues	2004	no	si	03:36	lead sheet	swing	P.	B.				Bt.	
Rutina	2004	no	si	05:13	lead sheet	fusión	P.	B. G.			F. S.	Bt.	
El artículo # 5	2005	no*	si	03:17	full score	fusión	P. Snt.	B. G.				Bt.	
Chocarrero	2005	no	no		no	fusión	P.E.	G.E. B.				Bt.	
El sable no corta	2005	no	si	02:38	no	latin jazz	P.E.	G.E. B.				Bt. P.M.	
El vendedor	2005	no	si	04:12	lead sheet	latin jazz	P.E.	G.E. B.				Bt. P.M.	
En la línea	2005	no	si	06:59	lead sheet	fusión	P.E.	G.E. B.			S.	Bt.	
Goteras	2005	si		05:17	full score	interior colombiano	P.	B.			F.	Bt.	
Mogollon (sin tilde)	2005	no*	si	02:16	lead sheet	rock	V.	B.				Bt.	
Otra canción pa' sumercé	2005	si		05:48	lead sheet	balada	P.						
Azul bien Rojo	2006	si		08:31	full score	interior colombiano	P.	B. G.			F.	Bt.	
En diez	2006	no	si	04:00	lead sheet	bossa nova	P.E.	G.E. B.				Bt. P.M.	
Semblante	2006	no	si	04:24	lead sheet	balada	P.E.	B. G.			F.	Bt.	
20 pesitos	2007	no*	si	09:09	full score	interior colombiano	P.	B. G.			F.	Bt.	
Aire # 1	2007	no*	si	01:52	full score	interior colombiano	P.	B. G.			F.		

P.E.=piano eléctrico, O.E.=órgano eléctrico, B.=bajo, Bt.=batería, Snt=sintetizador, P.=piano, G.E.=guitarra eléctrica, Brt.=baritono, F.=flauta, P.M.=percusión menor, S.=saxofón, V.=vibráfono, G.=guitarra, Trb.=trombón, Vc.=violonchelo, Bdl.=bandola, Tpl.=tiple, B.B.=big-band, Ob.=oboe, Tnr.=tenor, Vln.=violin, Vla=viola.

NOMBRE	AÑO	GRABACIÓN	PISTA	DURACIÓN PISTA	PARTITURA	GENERO	FORMATO / CLASIFICACIÓN					
							TECLADOS	CUERDAS PULSADAS	CUERDAS FROTADAS	VIENTOS	PERCUSIÓN	VOZ
El cojo Sprint	2007	no	si	08:19	full score	descriptivo	P.	B. G.		F.		
Fuera de Linea	2007	si		01:58	full score	rock	P.E.	G.E. B.		B.B.	Bt.	
Piti's AI	2007	si		04:36	full score	fusión	P.	G.E. B.		Snt. Trb.	Bt.	
Aire # 5	2008	no	si	06:06	full score	sin determinar	P.		Vc.			
Con toda la pena del caso	2008	no	si	04:27	lead sheet	bossa nova	P.	B.			Bt.	Brt.
El asalto	2008	si	si	05:05	full score	descriptivo		B. G. Bdl. Tpl.		F.		
The machine	2008	no*	si	06:52	full score	rock	P. Snt.	G.E. B.		B.B.	Bt.	
Canción simple	2009	no	si	05:00	no	pop	P. Snt.	B.			Bt.	Brt.
Danzas al camello	2009	no	si	05:57	full score	danza		G. Bdl. Tpl.				
Nada es imposible	2012	no	si	04:46	no	balada	P.	B.			Bt.	Brt.
Contradicción	2014	no	si	04:55	no	rock	P.	B.			Bt.	Brt.
Cañas y dulces	2015	si	si	01:55	full score	samba	P.	B.		Ob.	Bt.	
Corre	2015	si	si	10:34	no	rock	P. Snt.	B. G.			Bt.	Tnr.
La salida	2015	no	no	02:31	no	fusión	P.	B.	Vln. Vla.		Bt. P.M.	
Lo mismo	2015	no	si	06:30	no	rock	P. O.E.	G.E. B.			Bt.	Tnr.
Todo sin final	2015	si	si	05:09	no	rock	P.	B.			Bt.	Brt.
La entrada	2016	si	si	02:08	full score	fusión	P.		Vln.	Snt.	Bt. P.M.	

P.E.=piano eléctrico, O.E.=órgano eléctrico, B.=bajo, Bt.=batería, Snt=sintetizador, P.=piano, G.E.=guitarra eléctrica, Brt.=baritono, F.=flauta, P.M.=percusión menor, S.=saxofón, V.=vibráfono, G.=guitarra, Trb.=trombón, Vc.=violonchelo, Bdl.=bandola, Tpl.=tiple, B.B.=big-band, Ob.=oboe, Tnr.=tenor, Vln.=violín, Vla=viola.

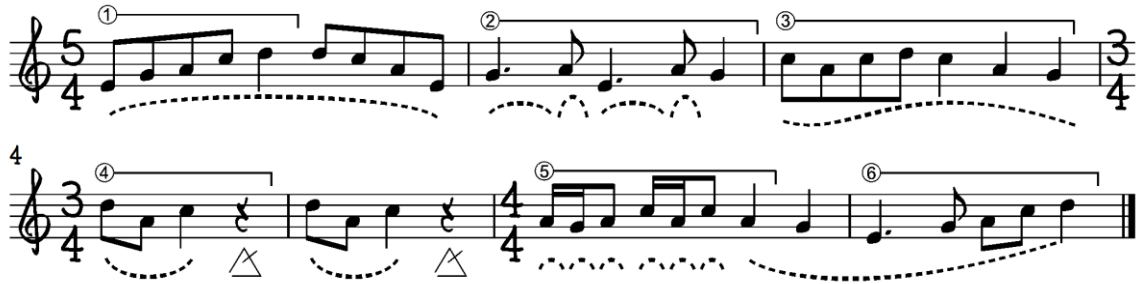
## **9. ESTILO DE COMPOSICIÓN**

Mi estilo de composición es empírico, no he tenido hasta ahora una especialización en composición en mis estudios, pero siempre he sabido que es lo que más me gusta hacer como músico. A continuación hare una indagación sobre mi manera de componer analizando los aspectos que me parece que fueron importantes para generar el estilo de composición que continúo desarrollando:

### **9.1. Organización de pensamientos**

Componer (en mi definición empírica) tiene sinónimos como formar, arreglar, combinar, partes para integrar algo, en este caso ese “algo” es música y más exactamente temas o piezas musicales formadas por pensamientos. Estos pensamientos tienen que ver con alguna situación emocional que se convierte en melodías en mi cabeza o simplemente melodías que escuché por ahí y las he retenido en mi memoria auditiva. La parte importante aquí es la importancia de tener una buena memoria auditiva la cual ayuda a poder organizar mis pensamientos. Cuando era niño tenía muchos, eran tantos que el desespero me obligaba a tener que organizarlos de alguna forma y que no anduvieran merodeando por ahí en mi cabeza. Los convertía en un motivo melódico, los comparaba con otros motivos parecidos y con eso hacia una pieza musical. Al comienzo mis primeras piezas no tenían ninguna forma musical como tal (me refiero a algún género), no estaban escritas en algún papel, solo las memorizaba tocándolas en un carrillón que tenía en mi casa. De estas vagas y primeras composiciones que no quedaron escritas en ninguna parte, tengo el recuerdo de una que tocaba cuando tenía diez años (aproximadamente) que me servirá como ejemplo para explicar mi primera forma de componer.

Imagen 1- Transcripción de mi primera composición



En la imagen anterior se muestra la transcripción de la primera composición que recuerdo. Cada número sería un pensamiento convertido en un motivo melódico, y las líneas punteadas serían una descripción gráfica de cada pensamiento. Estos pensamientos eran de juego, que era lo que hacía con la música; subía, bajaba, daba saltos largos y cortos, daba pequeños saltos rápidamente. También se observa el gráfico de un triángulo (como instrumento musical) en el silencio de negra, que yo imaginaba que sonaba pero no lo tocaba. Todos estos pensamientos de juego como saltar, subir, bajar, etc. eran los que yo pensaba cuando tocaba notas al azar en el carrillón. La explicación del triángulo ejecutando el silencio de negra era porque yo me imaginaba que alguien lo tocaba, denotando que la composición ya estaba pensada para dos voces, lo que significaba que yo estaba jugando con alguien que actuaba en esa parte de la composición.

En el aspecto rítmico esta composición no tenía una métrica definida, por eso al transcribirla aparecieron tres métricas diferentes (5/4, 3/4, 4/4) mostrando que yo no estaba preocupado por escribir en alguna métrica en particular, si no en organizar mis pensamientos con respecto al juego.

El aspecto melódico que se refleja en esta composición se encuentra una escala pentatónica. El hecho de sentarte a tocar notas al azar en un carrillón no va a hacer que salga una escala pentatónica así nomás, el proceso era que yo tenía la melodía en mi cabeza, tocaba las notas al azar, las escuchaba, y decidía cual era la nota correcta que afinaba con el motivo melódico pensado

(pensamiento convertido en melodía). Esto significa que yo ya sabía de la existencia de una escala pentatónica y lo que hacía era una transcripción por medio del carrillón para poder hacer mis primeras composiciones. ¿De dónde vino esa escala pentatónica a parar en mi cabeza? Eso tiene que ver más con mis influencias musicales que es el segundo aspecto que trataré a continuación.

## **9.2. Referentes estéticos - Influencias**

De todos modos los pensamientos convertidos en melodías y las melodías que directamente aprendía tendrían que haber venido de alguna influencia. Como tenía muy buena memoria auditiva, esta influencia venía de los lugares más recurrentes en la niñez: la escuela y el núcleo familiar. En la escuela era corista del colegio, donde retenía las melodías de los cantos religiosos; y en el núcleo familiar escuchaba los tres géneros musicales que sonaban en mi casa: La canción social que escuchaba mi madre, la música clásica de mi padre, y el rock de los ochentas y noventas de mi hermano.

### **9.2.1. Stravinsky y la Consagración de la primavera**

La primera influencia vino por parte de la música clásica y orquestal, y sus temas más populares: Las sinfonías de Beethoven, los conciertos de Mozart, los valeses de Strauss, pero los temas de compositores contemporáneos fueron los que más me llamaron la atención. Compositores como Sergei Prokofiev, Richard Strauss, Gustav Mahler, sonaban en mi cuarto cuando apenas cumplía seis o siete años. De todos estos hay un compositor con el cual me identifiqué más que los otros que era *Igor Stravinsky*, y más específicamente su obra *La consagración de la primavera*. Esta obra la escuchaba casi todos los días, así como cuando tu padre te cuenta una historia fantástica para que te duermas: yo la escuchaba todas las noches para irme a dormir y con ella



quiso romper con cualquier parámetro definido en esa época, tuvo en mí una influencia bastante fuerte al momento de hacer mis primeras composiciones. De todos modos, de manera inconsciente sin saber que fue compuesta para un ballet, o que fue una de las obras más influyentes del siglo XX que rompió esquemas, a mí me parecía que era una muy buena banda sonora para las historias que como niño me imaginaba. Eso me motivó a pensar que yo podía también hacer las bandas sonoras que acompañaran mis propias historias o que mis historias fueran narradas por los instrumentos musicales que imaginaba tocando. El ritmo fue otro punto clave de esta obra que más influyó mi estilo. Jamás en mi niñez escuché algo con la riqueza rítmica, el manejo de la acentuación y de los silencios como lo hace esta obra, no tenía ninguna comparación; imagínense uno a la edad de 6 o 7 años escuchando a Stravinsky sin tener ni idea que es, mientras que en el colegio te hacían escuchar cantos religiosos e infantiles afirmando que esa es la música adecuada para tu edad como diciéndote que no existe más música. Mientras que yo no hallaba la hora de llegar a mi casa para escuchar a Stravinsky y donde cada vez que lo escuchaba encontraba más ritmos y sonidos escondidos detrás de toda su complejidad que me motivaba a imaginarme historias, pensamientos, personajes y todo lo que la mente de un niño es capaz de recopilar a esa edad.

### **9.2.2. El rock alternativo**

Después de esto en mi adolescencia seguí buscando ese tipo de influencias que tuvieran que ver con romper esquemas y buscar ese discurso diferente que te hiciera notar. Encontré en los géneros del rock progresivo y alternativo del *grunge* la manera de poder identificarme con un grupo de iguales puesto que al tratar de identificarme con la música de Stravinsky no encontraba ninguna posibilidad por fuera del núcleo familiar para compartir tal emoción por sus composiciones.

Imagen 3- Riff y motivo principal de la canción "Outshined" (Cornell, 1991)

Intro  
Moderately slow Rock ♩ = 94

\*D5 F5 G5 F5 D5 F5 C5 Ab5 G5 F5

Play 3 times

*Outshined*, (Cornell, 1991) interpretado por el grupo de rock alternativo *Soundgarden*, pioneros del *grunge* de los noventa influenció mi estilo de composición para que fuera un poco más ubicado dentro de algún género musical y tuviera una herramienta para hacer de alguna manera más entendible mi manera de componer. Este motivo rítmico que identifica a *Outshined* está formado por un compás de 7/4 que dada la moderada lentitud en su ejecución (negra = 94) logra asemejarse al tradicional 4/4 del rock sin notar su presencia irregular. Para mí era como pensar en decir «mira, aquí estoy, pero no te has dado cuenta». También los glissandos al comienzo y final del motivo y el trémolo, gráficamente era con lo que buscaba identificarme y como organizaba mis pensamientos: Dar saltos, subir, bajar, frenar, cortar, etc. Todo este tipo de efectos con los instrumentos empezaron a ser parte importante de mis composiciones.<sup>1</sup>

### 9.2.3. La modalidad “dominante”

Melódica y armónicamente mis influencias al ser siempre identificadas con la idea de romper y cambiar parámetros, terminaron encontrando su aceptación en el concepto del sistema modal (también influenciado por el rock alternativo y progresivo) y no en el tradicional sistema tonal que, a mi parecer, y justificado por mi rebeldía adolescente me parecía la cosa más aburrida

<sup>1</sup> Composiciones como: *El Alsalto* (2:55) La guitarra #2 cambia la afinación de la sexta cuerda intencionalmente bajándola un tono en un efecto glissando pausado; *The Machine* (3:26) La improvisación del saxofón tenor y la trompeta son acompañados por efectos de glissando descendente por parte del sintetizador y del bajo; *Piti's AI* (0:00) Su introducción es generada por un glissando veloz ascendente por parte del trombón; *Azul bien rojo* (6:09) El puente para la parte final del tema, el bajo tiene un efecto de glissando ascendente y descendente.

y trillada tener que componer con las armonías tradicionales y básicas que había escuchado durante mi infancia. Aunque ya tenía conocimientos sobre la armonía tradicional y sus funciones principales (tónica, dominante, y subdominante) todavía no tenía estudios para profundizar en el concepto tonal, pero sí que me llamaba mucho la atención todo el concepto modal; tal búsqueda intuitiva me llevo a indagar en el género del Jazz donde encontré compositores como *Chick Corea*, *Miles Davis*, *Stanley Clarke*. Además estos compositores que fueron los pioneros en las tendencias progresivas y de fusión de lo académico con lo popular, mezclaron en sus composiciones géneros como el rock, el jazz, el funk y ritmos latinos en los años setenta y lo continuaron haciendo utilizando a profundidad el sistema modal más que el tonal (aunque también eran unos maestros en este último). En las escuelas de música donde estudié siempre se me dijo que para entender el concepto modal había que entender primero el tonal, tal aseveración jamás la escuché porque entendía que muchos compositores no académicos del género del rock alternativo como *Curt Cobain*, *Chris Cornell* componían modalmente sin necesidad de entender la tonalidad y seguramente (o por lo menos eso pensaba en ese tiempo) ellos tampoco entendían que era modalidad o tonalidad, simplemente componían por sus influencias sin pensar en algún criterio o norma de la armonía tonal o modal.

De alguna manera me identificaba con ellos, seguro que mi desempeño en la clase de armonía tradicional tenía resultados poco eficientes por mi actitud negativa hacia la tonalidad, pero al momento de componer me saltaba todas las reglas que la tonalidad no me permitía.

Imagen 5- So What, Kind of Blue (Miles Davis)

The image shows the piano accompaniment for the jazz standard "So What" by Miles Davis. The score is in 4/4 time and features a Dorian mode progression. The first system (measures 1-4) is marked with a key signature of two flats and the mode "(D) DORIAN". The second system (measures 5-8) continues in the same mode. The third system (measures 9-12) is marked with a key signature of one flat and the mode "(E<sup>b</sup>) DORIAN". The fourth system (measures 13-16) continues in the same mode. The fifth system (measures 17-20) is marked with a key signature of two flats and the mode "(D) DORIAN". The score includes a "D.C. AL CODA" marking and a section labeled "SOLOS ON ENTIRE FORM: D DORIAN (16) / E<sup>b</sup> DORIAN (8) / D DORIAN (8)".

So What, (Davis, 1959) tema revolucionario en el jazz por su posibilidad de improvisar sobre dos acordes en modo dórico (modalidad), D dórico, Eb dórico, me daba la libertad de no tener que pensar en la tonalidad como lo son sus círculos armónicos y tradicionales cadencias, en tener que pensar en ejecutar acordes y más acordes. Este único modo dórico me permita exponer mis pensamientos musicales y poder organizarlos en vivo de manera más cómoda en el momento

de la improvisación, eso es algo que el género del jazz te da la posibilidad de hacer el cual me sentía identificado.

The image shows the piano accompaniment for the jazz standard "Insectos (El Sable)". The score is in 4/4 time and features a Dorian mode progression. The first system (measures 1-4) is marked with a key signature of two flats and the mode "(D) DORIAN". The second system (measures 5-8) continues in the same mode. The third system (measures 9-12) is marked with a key signature of one flat and the mode "(E<sup>b</sup>) DORIAN". The fourth system (measures 13-16) continues in the same mode. The fifth system (measures 17-20) is marked with a key signature of two flats and the mode "(D) DORIAN". The score includes a "D.C. AL CODA" marking and a section labeled "SOLOS ON ENTIRE FORM: D DORIAN (16) / E<sup>b</sup> DORIAN (8) / D DORIAN (8)".

Imagen 4- Insectos (El Sable)

En mi composición *Insectos* (2004), en la parte de la improvisación (0:34) donde se ejecutan cinco, todas en el modo dórico, acompañadas por un acorde menor con sexta y novena y todas finalizadas por un motivo de conexión que da inicio a la siguiente improvisación, mi intención era dejar que el intérprete hiciera lo que quisiera en ese espacio de 15 compases con la estructura dórica, entregando su solo con el motivo de conexión al siguiente intérprete. La modalidad juega un papel importante en mi estilo de composición, para mi ella era un espacio donde podías improvisar durante un tiempo prudente sin necesidad de tener que pensar en tantos acordes, o donde la dominante te lleva a la tónica como en la armonía tonal, donde tienes que resolver el tritono inestable de la dominante; para mí ese tritono era de las cosas más fascinantes y no tenía por qué resolverlo, la modalidad te daba esa oportunidad más clara de no hacerlo, de dejar la dominante como último acorde. ¿La tónica? «Esa ya se la saben todos, esa puede existir por sí sola, no te necesito para el final de mis frases, igual llevas “dominando” a la dominante por una gran cantidad de años».

#### **9.2.4. El Sable**

De las primeras piezas musicales que escuchaba por parte de mi padre hubo una que siempre me divertía muchísimo: *La danza del sable* (Aram Khachaturian). Este tema tenía todo lo que me gustaba por la manera como los instrumentos lo ejecutaban, los trombones hacían glissandos todo el tiempo, las melodías subían y bajaban como una montaña rusa, y yo imaginaba como un sable hacia todas estas figuras como si estuviera pintando en el aire; el día que en la academia me dijeron que tenía que tener un seudónimo como compositor, terminé haciéndole un homenaje a mi niñez y todo lo que disfruté jugando usando a “El Sable” como el actor principal de mis composiciones. *El Sable* fue el personaje que use para identificar mi estilo de composición, él iba aguantar todo lo que le apostara hacer, él iba a ser el director de mis composiciones, el que

podía jugar y seguir siendo el niño que mi posterior adolescencia no me iba a dejar, el que iba a narrar mis historias.

## El Artículo No. 5

El Sable

**(Rock)** ♩=160

Chord progression for the main melody (Staff 1):

- A<sup>9</sup>/C
- D<sup>9</sup>/A
- D<sup>6/9</sup>
- G<sup>9sus4</sup>

Chord progression for the bass line (Staff 2):

- C<sup>6/9</sup>
- D<sup>9</sup>
- G<sup>13</sup>
- E<sup>7sus4</sup>
- A<sup>-</sup>
- A<sup>7</sup>

Chord progression for the guitar solo (Staff 8):

- A<sup>9/C</sup>
- D<sup>9/A</sup>
- D<sup>6/9</sup>
- G<sup>9sus4</sup>

Chord progression for the final section (Staff 9):

- F<sup>Δ7</sup>
- E<sup>-7</sup>
- D<sup>-7</sup>
- G<sup>7</sup>
- F<sup>Δ7</sup>

Chord progression for the final section (Staff 10):

- F<sup>Δ7</sup>
- E<sup>-7</sup>
- D<sup>-7</sup>
- G<sup>7</sup>
- G<sup>Δ7</sup>
- A<sup>7</sup>

Imagen 6- El Artículo no. 5, (El Sable)

The musical score is divided into six systems, each with distinct characteristics:

- System 1:** Labeled "(Latin)" and "(Solo 2)". It features a 6/8 time signature and chords F D7 and C7.
- System 2:** Features chords F7, B-7, E7, and A7. It includes the instruction "1. SOLO FINAL".
- System 3:** Labeled "(Rock)". It features chords A7, G D13, and C13. The time signature changes to 5/4.
- System 4:** Features chords F13, B-7, E7, A13, and Bb7.
- System 5:** Labeled "(H)". It features chords A-9/C, D-9/A, D-6/9, G9sus4, C6/9, D-9, G9sus4, E7sus4, and A-.
- System 6:** Features chords G9sus4, E7sus4 (with a 9/13 alteration), and A-.

Un tema de *El Sable* donde se pueden ver claramente mis influencias es *El articulo no. 5* donde se identifican los cambios de métrica como lo hace el rock progresivo pero no tan relevantes como los de *Stravinsky*, el juego del 3/4 intentando engañar al oyente cambiando su acentuación natural utilizando al rock como camuflaje (muy pocas veces el rock esta en 3/4), la armonía modal utilizando las escalas pentatónicas como conexión a otros modos (A), la incrustación del latín jazz como fusión de géneros, la improvisación donde los instrumentos pueden tener su protagonismo (F) y un final donde se muestra una nueva acentuación del tema principal planteado desde otra métrica (H).

## 10. EMOCIONES

Estos referentes estéticos y conceptuales que influenciaron mi estilo de composición (compositores, géneros musicales, escuelas modernas) tienen en común con la forma como manejo mis emociones, de todos modos, intentaré hacer la reflexión de como las emociones influyen durante el proceso creativo.

Yo veo o escucho algo y me da emoción, que puede ser de diferentes tipos, rabia, alegría, tristeza, risa, ignorancia, etc. En ese momento entra una melodía a mi cabeza, que puede ser la primera que se me ocurra dependiendo de la emoción y seguramente tendrá que ver con algún referente estético que maneje ese tipo de emociones. Es cuando quiero investigar y sustentar como las emociones son el detonante para que las melodías lleguen a mi cabeza.

Hay estudios que muestran como la música produce emociones, pero yo quiero saber cómo las emociones producen música que es lo que hago generalmente. La pregunta que planteo es si la música produce emociones o las emociones producen música. Lógicamente primero existió el sonido antes que el ser humano. La música como tal es sonido y el sonido es una vibración que llega a nuestro cerebro por medio del oído y produce diferentes reacciones que pueden ser agradables, desagradables, excitantes, tranquilizadoras, etc. (Moreno, 2003). Si hablamos de música y emociones, podríamos abarcar los conceptos de inteligencia musical e inteligencia emocional y como estos afectan el proceso creativo (Gardner, 1993). En la definición de creatividad concuerdo con el concepto de que las personas pueden ser creativas de cuatro maneras distintas (Kaufman & Beguetto, 2009).

«En el nivel más elemental, existen momentos creativos que podrían ser originales solo para un individuo en concreto, como ocurre, por ejemplo, cuando un niño experimenta con bloques de construcción. En el nivel siguiente estaría la creatividad cotidiana, que se

manifiesta en las interacciones y actividades del día a día, como cuando se toca algún instrumento musical con los amigos o se encuentra el modo de ayudar a un niño con los deberes. Más arriba se situaría la creatividad a nivel profesional, para la que se requieren mayores habilidades y conocimientos. A modo ilustrativo, la creatividad profesional estaría presente cuando un profesor desarrolla un programa para enseñar a sus alumnos a resolver conflictos con sus compañeros, o cuando un amigo abre un restaurante en el que fusiona la cocina española y la italiana. Y por último, en el peldaño superior se encontraría la creatividad eminente, que describe a aquellas personas que dan un vuelco a un campo de trabajo determinado o incluso a la cultura en general, como por ejemplo, Albert Einstein o Bill Gates.» (Fundación Botín, 2014).

Con respecto al anterior texto citado pienso que estaría más en el nivel de una creatividad cotidiana donde tomo las historias de la vida en su aspecto más habitual, del que hacer diario y hago todo lo posible por convertir todo eso en una idea musical, esperando que al final el resultado llegue a ser satisfactorio. Como en todo proceso creativo también se puede llegar a la frustración al final de este, teniendo que replantear la problemática de lo que se quiere resolver, generar y/o complementar las ideas para concluir en el resultado satisfactorio al que se quiere llegar.

Muchas veces este proceso creativo puede llegar a ser cíclico y no lineal y de cierta manera complejo de explicar. Algunos autores como G. Wallas y A. Koestler plantearon cada uno un modelo creativo que consiste en:

Según G.Wallas:

El Número de etapas que contribuyen en el proceso creativo que postuló en su libro “El arte del pensamiento” (1926) son 4 que se realimentan entre si creando un bucle.

- Preparación: Sería la recogida de información para definir el problema y la utilización de conocimientos adquiridos, realización de esquemas, etc.
- Incubación: Sería la fase en la que circulan todas las ideas.
- Iluminación: Se encuentra la solución al problema. La persona “presiente” que esa es la solución o es próxima y salta a la conciencia.
- Verificación: Terminado el acto creativo se elabora la idea teniendo en cuenta la objetividad y realismo de esta. Se elabora y se aplica.

Según A. Koestler:

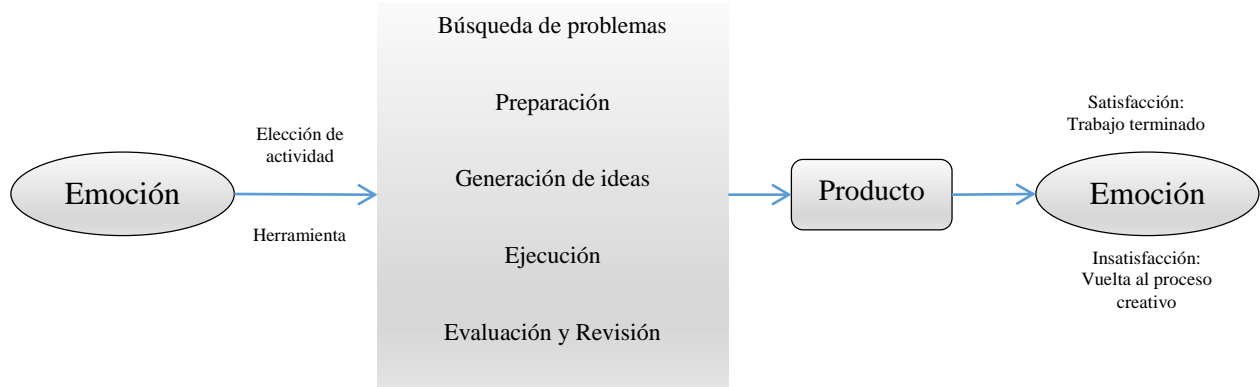
Koestler (1959), distingue 3 fases que se corresponden con los estados de la consciencia de la neurociencia. Tornándose de nuevo en un bucle del fin al inicio en el proceso creativo.

- Fase lógica: Se define el problema, la recopilación de datos relativos al problema y una primera búsqueda de soluciones.
- Fase intuitiva: Después de la fase lógica y no conforme con la solución, el problema se va haciendo autónomo (problema no consciente), vuelve a ser elaborado y comienza una nueva incubación de la solución y una maduración de las opciones. Se produce la iluminación, es decir, la manifestación de la solución.
- Fase crítica: Esta es la fase donde analiza con profundidad su descubrimiento, verifica que es una buena solución y le da los últimos retoques.

Las emociones son el detonante para iniciar un proceso creativo, para continuarlo y luego para terminarlo, mejor dicho estas se encuentran durante todo el proceso, son las generadoras del problema, las motivantes en su desarrollo y las que dan el veredicto si se termina el proceso creativo o no. Muchas veces las emociones negativas impulsan la frustración en la persona la cual siente el problema y esta busca una solución creativa a su frustración, otras veces las personas con pensamientos y sentimientos más positivos son la causa para motivarse y empezar a trabajar en una idea. Esto se podría decir de las emociones como motivación en el inicio del proceso creativo, tanto que al final de dicho proceso, las emociones positivas generalmente marcan el desenlace de la creatividad por aprobación, satisfacción, conformidad, etc. Opuesto a las emociones negativas como insatisfacción, inconformidad, desaprobación, muchas veces si la persona es fuerte emocionalmente, motivan al replanteamiento y continuación del proceso creativo.

Podría ser que una persona necesite experimentar en primer lugar una emoción negativa que la impulse a actuar para pasar después a sentir emociones más positivas, a medida que se desarrolle el proceso creativo (Bledow, Rosing, & Frese, 2013)

En el siguiente cuadro, sacado del informe de la Fundación Botín “*Artes y emociones que potencian la creatividad*” (2014) se muestran como las emociones se encuentran implicadas durante todo el proceso creativo:



Uso de las emociones para favorecer el pensamiento

Comprensión y gestión de las emociones

Trataré de describir una situación emocional que fue la causante para la composición un tema mío llamado «El artículo no. 2» hecho en el año 1999:

### El Artículo no. 2

*«Sentado en la cafetería de mi escuela de música, estaba frustrado por mi mala técnica en el piano y que mi profesora no se sintiera a gusto conmigo. Sentía rabia porque no podía ejecutar los ejercicios que me dejaba, por esta razón no tenía la aprobación para empezar a abordar una obra pianística si no hacía bien la técnica. Sabía que era capaz de hacer tales ejercicios con más tiempo de estudio pero la verdad era que yo quería que la profesora me dejara tocar las obras pianísticas de mi preferencia pero ella no lo permitía.*

*Tal frustración me llevó hacer a dos cosas ese día, primero ir a la peluquería y quitarme todo el pelo, y segundo llegar a mi casa, sentarme en el piano y tocar lo que se me viniera en gana sin pensar absolutamente en nada puntual: tocaba los ejercicios que me dejó la profesora pero a mi manera, seguramente mal tocados para ella. A medida que los tocaba como podía también pensaba en la obra pianística que quería tocar. Mi piano ejecutaba sonidos de ejercicios a medias, motivos melódicos de temas que me gustaban en ese tiempo*

*y un montón de ideas musicales que con el pasar de las horas empezaron a tomar forma llegando así a la primera versión del tema<sup>1</sup> (El artículo no. 2) alegando que si mi profesora no me dejaba montar obras para piano pero si ejercicios, entonces yo iba a hacer un ejercicio con cara de tema para que me lo permitiera y no quedarme esperando a ver si algún día estaba listo.*

*Años más tarde en la universidad algunos compañeros de estudio tenían una frustración parecida a la que experimenté en años anteriores. Ellos querían tocar algo que no fuera lo mismo que le ponen a todo el mundo a estudiar, entonces yo les propuse mi tema, que funcionaba porque era un tema inédito que iba a ser algo novedoso. «El artículo no. 2» era original para piano solo, pero decidí hacer un versión extendida conformada por piano, batería, guitarra y bajo eléctrico<sup>2</sup>, Ellos escucharon el tema de inmediato se identificaron con él y me dijeron que hiciéramos el montaje. Al comienzo de los ensayos me di cuenta que les costaba trabajo aprender el ritmo de la composición y al final terminaron abandonándolo.*

*Tal situación me pasó de nuevo con otro grupo que quería montar el tema pero a la hora de la verdad, no pudieron con la complejidad rítmica de este y también lo desecharon. Decidí entonces cambiar el arreglo a una forma más sencilla para que lo pudieran ejecutar pero definitivamente no encontré las personas idóneas para dicho tema. De nuevo volví a sentir la misma frustración que sentí el día que compuse el tema original para piano solo: Le estaba dando gusto a los demás para tocar mi propio tema y estaba perdiendo la idea original del mismo que no era otra que ¡no esperar a que otros hagan lo que tienes que*

---

<sup>1</sup> Se encuentra el audio en el CD de este proyecto como “El Artículo no. 2 – primera versión”

<sup>2</sup> Se encuentra el audio en el CD de este proyecto como “El Artículo no. 2 – segunda versión” la guitarra eléctrica fue omitida en esta pista.

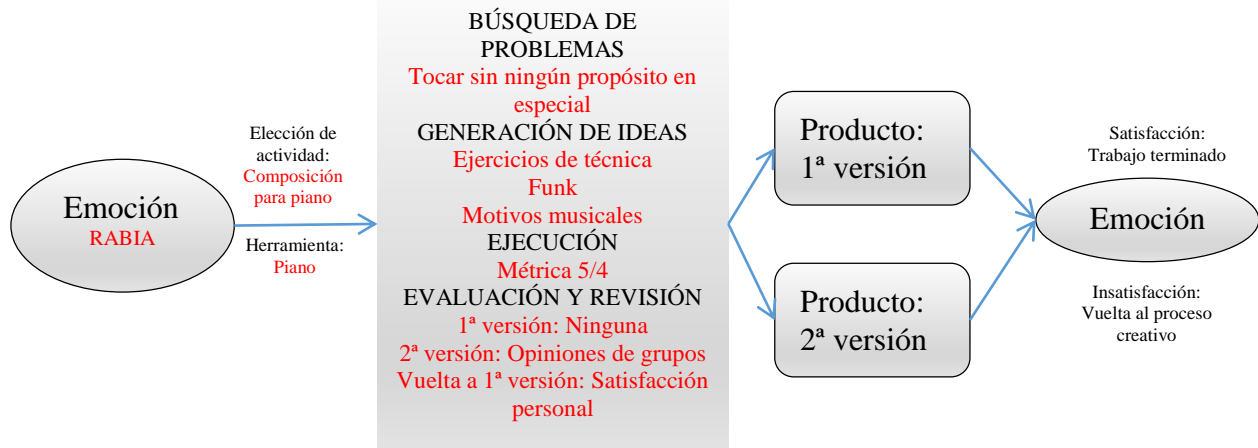
*hacer dándole gusto a todo el mundo!, terminé dejando el tema solo para piano; e inclusive grabé una versión donde recreaba ese día que me corté todo el pelo y me senté en el piano a tocar lo que se me diera la gana<sup>1</sup>. Fue el momento que me sentí mejor y donde «El artículo no. 2» sonó como sea que hubiera sido, mal, sin técnica, pero con su ley original».*

En el escrito anterior vemos las emociones de frustración, rabia, impotencia, como el detonante para la composición, la música y el piano como elección de actividad y herramienta, generando que me sentara en el piano a “buscar problemas” que no es otra cosa que la generación de ideas usando referentes estéticos como los ejercicios que me impuso la profesora, un cover de Eumir Deodato Almeida “Also sprach Zaratrusta” versión funk, motivos musicales al azar, y como base principal rítmica un motivo en 5/4 para enlazar todas las ideas. Como producto final es la primera versión del Artículo no. 2 en piano solo.

En la evaluación y revisión fue cuando se confrontó el tema con los grupos de la universidad dando un resultado de insatisfacción y volviendo al proceso creativo para producir una segunda versión del tema, ocasionando de nuevo más insatisfacción donde se determina que es mejor el producto de la primera versión donde el grado de satisfacción era el más alto y la emoción original se concebía de mejor manera dando por terminado el proceso creativo.

---

<sup>1</sup> Se encuentra el audio en el CD de este proyecto como “El Artículo no. 2 – versión original”



Un aspecto importante de todas estas emociones era que venían influenciadas por historias o anécdotas que pasaban en mi vida cotidiana, terminaba contando cuentos a través de la música y mis composiciones como si se tratara de un narrador de historias, aunque mi ejercicio no era el de un narrador habitual que lo hace con un texto estricto, intentaba que los instrumentos musicales fueran los que narraran las historias.

## 11. HISTORIAS

En este capítulo es necesario escuchar los audios anexos en el CD de este proyecto, los temas descritos en estas historias se encuentran clasificados por algunas de las características que forman un cuento: Su estructura, su inspiración, como los sentidos funcionan como receptores y motivantes para su inspiración (percepción), que lenguaje musical utilicé, cuales personajes inspiraron al compositor, y como los instrumentos musicales funcionaron en este caso como protagonistas de las historias. Además se presentan la ubicación de los motivos musicales en la partitura.

## 11.1. Estructura

A continuación se muestra un cuadro comparativo de la estructura de 4 temas musicales que fueron compuestos basado en experiencias personales en los cuales les dediqué una composición: *El Asalto* (2008) recreando el asalto a un banco. *El cojo sprint* (2007) la descripción de un cojo caminando en muletas. *Mogollón* (2005) contando como un gordito se come su desayuno. *Danzas al camello* (2009) dedicado a mis horas laborales cuando trabajaba en una papelería.<sup>1</sup>

<b>El Asalto (5:05)</b>	<b>El Cojo Sprint (8:19)</b>	<b>Mogollón (2:16)</b>	<b>Danzas al Camello (5:57)</b>
(0:00) Introducción: Exposición del motivo musical, ambientación general del tema	(0:00) Introducción: Exposición del motivo musical, ambientación general del tema	(0:00) Introducción: Exposición del motivo musical, ambientación general del tema	(0:00) Introducción: Exposición del motivo musical, ambientación general del tema
(1:10) 1ª parte. Se intenta describir un ambiente extraño, como si fuera a pasar algo, pero tranquilo	(0:11) 1ª parte. Descripción de un cojo caminado en muletas	(0:23) 1ª parte. La felicidad del Sr. Mogollón al pegarle un mordisco a una mogolla	(0:50) 1ª parte. Exposición de un motivo repetido varias veces simulando la rutina del trabajo
(2:17) Puente: preludio al asalto	(2:12) Re exposición 1ª parte. El mismo cojo en muletas tratando de correr	(1:10) 2ª parte. El Sr. Mogollón terminándose el desayuno	(1:52) 2ª parte. Cuando te da sueño en horas laborales
(2:53) 2ª parte. Comienza el asalto	(3:18) Improvisación 1	(1:50) Puente para el final. El Sr. Mogollón se come todas las mogollas	(2:44) Vuelta a la 1ª parte. Exposición de un motivo repetido varias veces simulando la rutina del trabajo
(4:05) Improvisación	(4:04) 2ª parte. El cojo resignado	(2:00) Final. Igual a la introducción.	(3:54) 3ª parte. El Cliente indeseable
(4:58) Re exposición de la introducción	(5:15) Improvisación 2		(4:50) Puente para el final. Las excusas del empleado
(5:41) Final	(6:28) Puente: Final de la 2ª parte		(5:18) Final. Re exposición de la 1ª parte.
	(6:59) Final. El último aire del cojo por llegar a la meta		

En este cuadro se puede apreciar que mi forma de componer es libre, jamás seguí alguna forma tradicional como la sonata, forma sonata, sinfonía, etc. Se ve que siempre cuento con una

<sup>1</sup> En los anexos de este documento se encuentran las versiones narradas textualmente de estas cuatro composiciones.

introducción para cada tema, existe una improvisación para el libre desarrollo del intérprete y los puentes funcionan como el punto de inflexión de las obras que generalmente es el final de las mismas. El elemento diferente se encuentra en la re exposición de los temas que no tiene una ubicación definida, varía su posición dependiendo del gusto del compositor, y en otros casos no aparece.

## 11.2. Inspiración inmediata

En esta categoría se encuentran las composiciones que me manifestaron una reacción inmediata emocional para comenzar la historia. Tales reacciones generaron un motivo melódico inmediato que siempre estuvo interpretado por el bajo. Este motivo melódico siempre se usó para la introducción de los temas que clasifiqué en esta categoría:

*La Salida (0:00)* Tema inspirado en un sueño que tuve varias veces. Comienza en medio de un pasillo a media luz donde al final de dicho pasillo veo una puerta y me dirijo a abrirla, la abro, y termina el sueño.



*Mogollón (0:00)* Tema inspirado en un gordito se come unas mogollas con gracia a la hora del desayuno.



*Bar QP. (0:00)* Un momento desagradable en un bar de mala muerte donde todo lo que pasaba allí era pesado y saturado, causante del motivo melódico.



### 11.3. Percepción humana

En esta categoría clasifíco las composiciones donde los sentidos humanos son los receptores directos a la inspiración de la composición:

*Insectos:* Tema musical inducido por el tacto, causado por la alergia que me producían los zancudos y arañas cuando me picaban, y el oído, causado por el zumbido de los zancudos cuando dormía.

*El vendedor:* Un vendedor del cual nunca supe que vendía, usaba una quena para tocar una pequeña melodía con el objetivo de avisar que había llegado. Utilicé su motivo melódico en la introducción del tema para dedicarle una composición.



*HUM:* Visualmente las caras que hacia esta persona cuando se estaba quedando dormida me causaban mucha gracia. La composición es de corta duración describiendo ese último aliento antes de quedarse dormido.

*Bar QP:* Esta composición dedicada a ese bar de mala muerte que alguna vez entré, era el que más ponía todos mis sentidos alerta. La tesitura de la composición se mantiene en los registros bajos.

### 11.4. Lenguaje musical

En este apartado clasifíco las composiciones donde la técnica musical se utiliza como lenguaje para transmitir una situación específica de la historia que se está contando:

*El Cojo sprint* (2007) Utilizo la métrica de 3/2 para simular el paso de un cojo en muletas, y en el momento en que el cojo trastabilla (0:47, compás 22) utilizo un compás de 7/4 que en comparación con el 3/2 es 1/4 más, simulando el tropiezo del cojo al caminar.

The musical score for 'El Cojo sprint' consists of five staves of music. The first staff starts in 3/2 time, marked with a '4' and a box 'A'. The second staff continues in 3/2. The third staff changes to 7/4 time, marked with a '2'. The fourth staff continues in 7/4. The fifth staff returns to 3/2 time, marked with a '4'. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

*Goteras* (2005) El sonido de los goterones es simulado por los power chords hechos con la guitarra acústica en la introducción, y las goteras pequeñas por las notas stacatto del piano también en la introducción y la parte de improvisación del tema.

The musical score for 'Goteras' features four instruments: Flute, Guitar, Acoustic Bass, and Piano. The time signature is 3/4. The key signature is one sharp (F#). The Flute part has a '3x' marking. The Guitar part is labeled 'goterones' and includes a guitar tablature with fret numbers (4, 2, 6, 5, 7, 5, 4, 2, 0, 2, 0, 2, 0). The Acoustic Bass part has a bass line. The Piano part is labeled 'goteras' and includes a piano accompaniment. The guitar part includes power chord symbols: F#5, E5, G5, A5, F#5, E5, A5, and E<sub>mi</sub>.

*Danzas al camello (2009)* En la introducción del tema la bandola ejecuta notas apagadas y haciendo un motivo de marcha sincopado, simulan la forma de caminar de un camello.



*Mogollón (2005) (0:38)* El mordisco que el personaje de la historia le pega a las mogollas es producido por el hihat de la batería en un solitario compas de 1/4 (0:46).



### 11.5. Personajes

En esta categoría clasifico las composiciones dedicadas a los personajes que protagonizaron las historias:

*Corre:* Esta persona hizo su mayor esfuerzo por correr diez kilómetros en una maratón, me dijo que lo hacía para olvidar sus penas y dejar atrás el pasado. Me dejo un escrito que me sirvió de inspiración para componer el tema (2:42): “*Corre para olvidar, hay que dejar atrás, si dormido estás, hay que despertar.*”

*Piti's AI:* Dedicado a la manera de pensar del personaje y su gemido característico que producía cuando estaba emocionado. Piti's A.I. que significaría en ingles la inteligencia artificial de Piti, dado a su manera de pensar, y a su vez AI en homofonía con ¡ay!, que era el grito desahogado que producía cuando se emocionaba al tocar su guitarra. En la introducción del tema

el trombón ejecuta un glissando ascendente haciendo el llamado para que Piti empezara a hacer su gemido característico.

The image shows a musical score for three instruments: Trombone, Electric Bass, and Piano. The Trombone part is in the top staff, the Electric Bass in the middle, and the Piano in the bottom two staves. The Trombone part features a glissando, indicated by a double-headed arrow and the text "Glissando del trombón". The Electric Bass and Piano parts provide a rhythmic and harmonic accompaniment.

*El Cojo sprint:* Dedicado a un cojo que hizo su máximo esfuerzo con un grupo de amigos por caminar 20 cuadras en muletas aproximadamente mientras que aguantaba las burlas de sus grupo de amigos para poder entregar a tiempo unos documentos.

## 11.6. Protagonistas

Aquí clasifico los temas cuando los instrumentos interpretan un papel específico de la historia:

*Insectos:* La guitarra eléctrica, piano eléctrico y el sintetizador protagonizan a los insectos aéreos luchando contra el saxofón tenor y el bajo eléctrico que protagonizan a los insectos terrestres luchando por su territorio.

*Danzas al camello:* En la 3ª parte del tema (3:54) el administrador, el cliente indeseable, y el empleado son interpretados por la guitarra, la bandola y el tiple pero estos intercambian sus papeles entre sí. El papel es asumido más por importancia en el estado de ánimo de cada personaje.

*The Machine:* Todos los instrumentos funcionan como las partes de una máquina. En la 3ª parte del tema (4:28) los instrumentos simulan que están tocando mal como si la máquina estuviera fallando.

## 12. CONCLUSIONES

Al comienzo de esta investigación solo tenía un análisis subjetivo acerca de la composición de mis obras musicales, mi memoria auditiva formada por el entorno musical de mi infancia más el proceso académico de mi adolescencia me llevaron a generar las motivaciones que me facilitaron desarrollar mi modelo creativo musical. Dicho modelo se formó a través de mi experiencia como músico desde hace 20 años aproximadamente. También me di cuenta como la estética y los conceptos musicales aprendidos a través de mi experiencia que formaron un estilo musical y compositivo se clasificó en situaciones cotidianas que eran los detonantes para empezar a componer: Las emociones como primera fuente de inspiración; y la comunicación entre el mundo, la naturaleza y el ser humano. Tal cotidianidad que es fuente común de inspiración de los compositores populares o empíricos, generó una historia que yo contaba a través de mis composiciones musicales.

Otro punto de reflexión es que mi estilo de composición como narrador de historias hace que el personaje creado por mi como es “El Sable” termine funcionando como si se tratara de un cuentero, donde es posible que tenga más protagonismo el cuentero por la forma de contar la historia a través de la música, que la historia misma. Esto no significa que esté mal darle importancia a El Sable, pero también entiendo que como el compositor profesional que quiero ser pueda adoptar otros estilos de composición: componer como Mozart, como Stravinsky, o adaptarme a cualquier tipo de situación aunque se encuentre fuera de mi zona de confort, funcionando y acoplándome a otras necesidades porque si vamos a lo esencial y a la realidad para la única persona que yo he compuesto es para mí mismo.

De todos modos puedo sentir tranquilidad al darme cuenta que mi experiencia como compositor no ha venido de la nada, que con este documento queda un registro de mi actividad creativa, quedando pendiente la tarea de grabar las composiciones que todavía se encuentran en el papel o que solo cuentan con una pista virtual (grabación hecha por instrumentos virtuales) que son la gran mayoría, pudiendo ser reorganizadas para una producción discográfica, un cortometraje, una pintura, un artículo y/o todo lo que una historia bien contada puede generar dentro del mundo artístico.

### 13. BIBLIOGRAFÍA

[musanim], M. A. (16 de 10 de 2013). *Stravinsky, Rite of Spring, animated graphical score*.

Obtenido de You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=5IXMpUhuBMs>

Berliner Philharmoniker. (19 de 8 de 2014). *Khachaturian: Sabre Dance*. Obtenido de You Tube:

<https://www.youtube.com/watch?v=mUQHGpxrz-8>

Bledow, R., Rosing, K., & Frese, M. (2013). A dynamic perspective on affect. *Academy of Management Journal, LVI*(2), págs. 432-450. doi:10.5465/amj.2010.0894

Bruner, J. (2002). *La Fábrica de Historias. Derecho, Literatura, Vida*. Buenos Aires Argentina: Editorial Fondo de Cultura Económica.

Cornell, C. (1991). Outshined [Grabado por Soundgarden]. De *Badmotorfinger*. Obtenido de <https://open.spotify.com/track/0MEvJkkyhAcckyWkVksbzI>

Davis, M. (1959). So what [Grabado por M. Davis]. De *Kind of blue*. Columbia. Obtenido de <https://open.spotify.com/track/4vLYewWlvqHfKtJDk8c8tq>

Diaz Ortega, D. (2016). *REAL CHARANGA, Historia De Vida De Tres Generaciones en la Experiencia y Practica Musical*. Inedito.

Fundación Botín. (2014). *Artes y emociones que potencian la creatividad*. Santander, España: Fundación Botín.

Gardner, H. (1993). Estructuras de la mente. En H. Gardner, *Estructuras de la mente* (pág. 88). Nueva York: Basic Books.

JAIMES, F, A. (2016). *Notas para la aplicación de la investigación narrativa en el modelo de investigación artística. Producción para la asignatura de proyecto de Grado. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.* Inédito.

Kaufman, J. C., & Beguetto, R. A. (2009). Beyond Big and Little: The Four C Model of Creativity. *Review of General Psychology, XIII*(1), 1-12.

*La consagración de la primavera.* (6 de mayo de 2016). Obtenido de La consagración de la primavera: [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_consagración\\_de\\_la\\_primavera#cite\\_note-1](https://es.wikipedia.org/wiki/La_consagración_de_la_primavera#cite_note-1)

LETORNEAU, J. (2009). *La Caja de Herramientas del Joven Investigador. Guía de iniciación al trabajo intelectual. Traducción de Jhose Antonio Amaya. Profesor Asociado, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia.*

SEPULVEDA, C. (2015). *Perspectiva Histórico Hermeneútica de la investigación. Conferencia dentro del seminario de Formación en Investigación realizada el 17 de Noviembre de 2015. En la Facultad de Bellas Artes de La Universidad Pedagógica Nacional.*

Stern, M. (1988). Chromazone. De *Time in place.* Obtenido de <http://www.deezer.com/album/84948>

Strauss, R. (1896). Also Sprach Zarathustra [Grabado por E. Deodato Almeida].

Tatarkiewicz, W. (1976). *Historia de seis ideas.* Madrid: Tecnos/Alianza.

## 14. ANEXOS

### El Asalto

Ocurre en un banco pequeño como a las 3 pm, el día es nublado, parece que va a llover, y que algo raro esta por pasar. De todos modos las personas que están el banco parecen tranquilas sin ningún afán, o que haya algún cliente indispueto...

(2:17) Pero hay un personaje que entra por la puerta del banco con su mirada fija y este se queda quieto, saca de su bolsillo trasero una pistola, (2:50) suelta un disparo al aire. La gente se impacta, se asusta, el asaltante grita a todos al suelo, y comienza el asalto.

(3:29) La gente grita que no le hagan daño, el asaltante responde, el celador de turno también, las cajeras del banco entran en desespero, de todos modos el asaltante intenta quitar a las personas sus pertenencias en medio del caos. Continúa el asalto, parece que el ladrón está teniendo éxito en su acto delincencial, (3:50) cuando llega la policía. Es un momento de esperanza para las personas. La policía entra y logra acorralar al ladrón, el trata de esconderse detrás de las ventanillas y encuentra a una cajera desesperada y desprevenida y la toma como rehén, la agarra por el cuello y le apunta a la cabeza con el arma de fuego, pero la policía también está apuntando al malhechor, la gente grita que no le hagan daño a la cajera, mientras tanto el asaltante y la policía intercambian advertencias y amenazas. (4:35) A su vez uno de los clientes intenta atracar al ladrón por detrás sin que este se dé cuenta, (4:52) duda, y se lanza con todo lo que tiene encima de él.

(4:58) ¿Qué pasa después? Quedan las imágenes del asaltante siendo abordado por la espalda, de los policías apuntando al ladrón, de la gente pegando gritos de angustia. No se sabe

que pasará después si el cliente logra neutralizar al ladrón, si la gente va a parar de gritar, si la cajera va a quedar viva después de todo... (5:41) cuando suena un disparo final, y acaba la historia.

## **El cojo Sprint**

Un día cualquiera entre semana. Somos un grupo de amigos que tiene que entregar unos documentos a una embajada para participar en un concurso de artes. Yo soy una persona que tuvo un accidente en una pierna y por esa razón estoy caminando en muletas. Nos dicen que la embajada está cerca al lugar donde estamos, que podemos llegar a pie sin problema para entregar los documentos... inmediatamente todos me miran por causa de mis muletas con una cara de lástima que no pueden con ella. Reacciono con cara de orgulloso y pregunto cuantas cuadras tendría que caminar y me responden que unas veinte, (1:07) abro los ojos con impresión, pero sin pensarlo dos veces me le mido al recorrido de veinte cuadras para poder llevar los papeles y entregarlos en la embajada.

(1:16) Todos empezamos el recorrido, mi paso es constante y pausado, constante y pausado, (1:53) en ciertos momentos trastabillo por causa de las muletas pero continuo constante y pausado, constante y pausado. Caminamos en caravana y el orden son mis amigos al frente y yo al final en la cola mientras les alego que me acompañen pero ninguno lo hace, y tienen el descaro de preguntar si estoy cansado, pero mi soberbia me invade y les digo que estoy divinamente. (2:12) Luego de pasar por la mitad del recorrido me informan que debemos apurar el paso porque la embajada tiene unos horarios de atención diarios próximos a finalizar. Empiezo a sentir un ligero desespero pero continúo y trato de agilizar y doblar el paso para poder llegar a tiempo. (3:14) Por fin hemos llegado, me siento cansado pero contento porque conseguí llegar al final del recorrido cuando nos dan la sorpresa que los documentos no se tenían que entregar en la embajada si no en otra parte. Todos me vuelven a mirar por causa de mis muletas con una cara de lástima que no pueden con ella. Reiteradamente reacciono con cara de orgulloso y de nuevo pregunto cuantas cuadras tendría que caminar y me responden que unas veinte, (4:01) abro los ojos otra vez, pero

sin pensarlo dos veces me le mido al recorrido de otras veinte cuadras para poder llevar los papeles y entregarlos a ya no sé dónde porque ni me interesa. Solo quiero entregar los documentos y ya está.

(4:04) Retomo mi paso constante y pausado, constante y pausado. El orden de la caravana son mis amigos al frente y yo al final en la cola mientras les alego que me acompañen pero ninguno lo hace, y tienen el descaro de burlarse y reírse por mi actitud inconforme y me gritan:

(4:24) « ¡Apúrele!, ni que estuviera cojo. ¡ja ja ja! »

(4:42) « ¡Pregúnteme por qué camino cojo! ¡ja ja ja! »

Me los aguanto solo porque son mis amigos pero igual les respondo cuatro veces:

(4:57) « ¡Cállense! »

(5:15) Igual continúa el recorrido, ellos al frente y yo atrás, me doy cuenta que están conversando entre ellos pero ya ni saben si estoy o no, pareciera que no les importara. (6:27) En reacción a esto, saco fuerzas de donde no las tengo y acelero el paso como puedo, los alcanzo y paso al frente como si se tratara de una carrera. (6:59) Mis amigos me ven con una cara de alma que se lleva el diablo, se ríen, pero igual me siguen el paso, hasta empiezan a animarme de que ya vamos a llegar, de que si se puede, pero también se burlan como lo hicieron durante todo el recorrido.

(7:50) Al final, todos estamos por llegar al tiempo, no en caravana, por lo menos al final me acompañaron, aunque se burlaron de mi todo el recorrido. Por fin llegamos, estoy que no puedo de mis brazos por culpa de las muletas, estoy sudando, y ahí es esa parte donde te hacen la pregunta más “relevante” del día: (8:08) « ¡Estás cansado? »

## Mogollón

Un tipo, el señor Mogollón, gordito el, que se sienta en la mesa número cinco de una panadería, lo hace con dificultad, mueve sus caderas de un lado a otro para poder acomodarse mejor en la silla, igual sonrío. Luego llega la mesera y este le pide un desayuno de caldo de costilla, un calentao, jugo, y cinco mogollas. Espera un rato, su desayuno llega, toma la cuchara, la introduce dentro del caldo, lo revuelve y sopla, parece que se va a tomar el primer sorbo, pero toma una mogolla con la otra mano, la mira, sonrío, y (0:46) ¡smack! Le pega un mordisco seco y contundente a la mogolla que la deja por la mitad, se traga entero el pedazo y parece que no lo mascara. Nuevamente mira la sopa, la revuelve con la cuchara, sopla, parece que se va a tomar el primer sorbo, pero nuevamente mira la mogolla con la otra mano, sonrío, y (1:09) ¡smack! Le pega otro mordisco seco y contundente a la mogolla y la termina de acabar. (1:10) Parece que el caldo se enfrió un poco y empieza a beberlo haciendo el sonido típico de sorber la sopa cuando está caliente. Se acaba el caldo a sorbos y empieza con el calentao, lo dijere con una velocidad mientras que lo complementa con el jugo, que parece que su esófago es una caída libre sin ningún obstáculo para que la comida llegue al estómago. Termina pero parece que se le han olvidado las mogollas, o las dejo para el final. Las mira con sorpresa y (1:50) empieza a pegarle esos mordiscos secos y tajantes que solo le bastan dos para cada mogolla. Llega a comerse cuatro más la que se tragó al comenzar el desayuno.

Al final termina su desayuno contento, parece que lo que más le gusta son las mogollas de la panadería porque las dejo para el comienzo y para el final. El señor Mogollón se levanta de la silla con dificultad paga la cuenta y se va de la panadería con una cara de felicidad y ansiedad como si no diera espera para el desayuno del siguiente día y nuevamente ejecute el ritual de las mogollas del señor Mogollón.

## **Danzas al camello**

Eres un empleado de una papelería, un impresor digital, de esos que imprimen doscientos mil planos de arquitectura en unos plotters de más de un metro de largo y hasta donde la envergadura de cuerpo no te alcance para agarrar los pliegos gigantescos que salen de esas máquinas que hacen el mismo sonsonete todo el día cuando imprimen. Tal exageración causada por la rutina de tu trabajo donde haces la misma operación cada 22 segundos.

Los clientes te entregan la memoria donde está el archivo para imprimirlo, la insertas en el PC, abres el archivo: (0:42) -control P- para imprimirlo, ajustas la configuración de la impresora, ajustas los márgenes, ajustas el grosor de las líneas para el plano que se va a imprimir, ajustas la escala, imprimir, ¿estás seguro?, aceptar. Y eso repetido por la cantidad de planos que sean, cien o doscientos, da igual. (1:05) La cosa no para ahí, luego caminas hasta el plotter que imprime los planos y supervisas que cada plano este saliendo sin ningún problema, que caiga bien en la canasta, y que no se enrede con el anterior, (1:20) y todo bien.

Lo que pasa después es que ves como el cliente te mira como si tú simplemente no estuvieras haciendo nada, solo ver caer unos planos a una canasta, y ya. Así mismo el cliente empieza (1:36) a tocar la mesa con los nudillos de la mano en signo de desesperación. (1:46) Rápidamente recoges todos los planos, los enrollas, los metes dentro de una bolsa, le pides el recibo pagado, le entregas los planos, sonrías, hasta luego, que este muy bien.

(1:52) Apenas el cliente se da la vuelta, sueltas la respiración, bajas los hombros, exhalas, llamas al siguiente cliente, solo con la diferencia que cada vez estas más cansado, te das cuenta que te empiezan a fallar las manos, la coordinación, imprimes el archivo que no era, se te enredan los planos, te das cuenta que no das más y que el sueño empieza a apoderarse de ti. Vez la pantalla del PC como sospechando, haces un esfuerzo por coordinar tu movimientos, empiezas a cabecear

hasta que de pronto (2:32) estás en una playa tomando el sol bajo la luz de la luna... (2:44) - ¡Despierte que el cliente lo está viendo!-, sales de tu sueño donde el sol y la luna comparten un mismo espacio, te acuerdas que estas en el trabajo, te vuelve la coordinación y arrancas otra vez, (2:52) a imprimir planos, recogerlos, envolverlos, esperar el recibo de pago, sonrías, hasta luego, que este muy bien.

(3:54) Ves que entra a la papelería el cliente, el indeseable, el que nadie quiere atender, ese que descarga todo su negativismo en el primer empleado que encuentre, y que desafortunadamente tienes que atender. Lo atiendes y saludas con la mayor hipocresía posible, esperando que no haya ningún problema pero precisamente el archivo que trajo no quiso abrir, y no encuentras la manera de decirle que hay un problema, que es responsabilidad de él y que no te puedes quedar atendiendo esto, y seguir con el siguiente cliente. (4:16) Apenas lo haces, el cliente reacciona bruscamente, sube el tono de voz, te reclama, te trata de inepto. Tratas de dar las explicaciones por qué el archivo no abre de la manera más detallada pero obviamente el cliente no quiere escuchar y te pide que llames al administrador. (4:33) Más problemas, el cliente le da las respectivas quejas al administrador diciendo que tú no sabes nada, que eres un inepto, etc. (4:42) Luego el administrador y el cliente te miran con cara de que ellos tienen el poder y razón y los escuchas decir sus quejas contra ti. (4:50) Pero tú también tienes como defenderte, igual tú no hiciste nada más que seguir las reglas del establecimiento, pones cara de mártir, muestras que el archivo no abre, y los tratas a los dos con un respeto y dulzura lambiscona que no puedes con ella. Intentas abrir el archivo como sea (que igual sabes que no sirve), pero muestras tu mejor cara de tristeza, pero con ese aire de que se hizo lo que se pudo, mientras miras a los ojos, y esperas que alguno de los dos reaccione y diga algo.

(5:18) Al haber desarmado al cliente de sus argumentos contra ti, este se voltea y mira al administrador y empieza a discutir con él, el administrador le responde pero el cliente no se queda atrás, y se arma una discusión entre los dos en la cual tú ya no entras y logras tu objetivo: Que se las arreglen ellos, yo sigo con mi trabajo. Llamas al siguiente cliente, continuas con tu trabajo rutinario mientras el cliente sigue alegando con el administrador. Al final escuchas a un cliente furioso echando madrazos a diestra y siniestra y antes de salir del local te amenaza y te dice hasta tu fecha de muerte, mientras que tu solo lo miras y respondes: hasta luego, que este muy bien.