UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

HAY FUTURO SI SE CANTA LA VERDAD: TRES CANCIONES ELABORADAS A PARTIR DE LA LECTURA DEL TOMO *CUANDO LOS PÁJAROS NO CANTABAN* DEL INFORME FINAL DE LA COMISIÓN DE LA VERDAD.

JULIÁN ALFONSO BENÍTEZ BALLESTEROS

JUAN PABLO RODRIGUEZ BARRERA

BOGOTÁ D.C.
2024

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

HAY FUTURO SI SE CANTA LA VERDAD: TRES CANCIONES ELABORADAS A PARTIR DE LA LECTURA DEL TOMO *CUANDO LOS PÁJAROS NO CANTABAN* DEL INFORME FINAL DE LA COMISIÓN DE LA VERDAD.

JULIÁN ALFONSO BENÍTEZ BALLESTEROS

CÓDIGO: 20191098001

JUAN PABLO RODRIGUEZ BARRERA

CÓDIGO: 20181098010

MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO: CREACIÓN, DIRECCIÓN O INTERPRETACIÓN

TUTOR: EFRAÍN FRANCO ARBELÁEZ

BOGOTÁ D.C.
2024

Al Profesor Armadillo por tanto aguante y sabiduría.
A Juli por creer.
A mis hermanos Diego y Jorge por apoyarme y quererme.
A mis taitas Beatriz y Rafael, por siempre ser tan importantes para todo lo que hago.
Y a Yir, por llegar en este momento de mi peregrina vida.

Juan Pablo Rodríguez

A la música que me trajo hasta acá.
A mi mamá, Peggy, que siempre creyó en mí, mi amor inmortal.
A mi padre, Jorge, la sonrisa de mi vida, sabio incansable.
A Mafe, mi hermana, mi inspiración.
A Karem, mi compañera de vida, mi orgullo.
A Efraín, maestro de vida y mi amigo eterno.
Al peregrino, Juanpa , cómplice de sueños.

Julián Alfonso Benítez Ballesteros

Resumen

A partir de una aproximación al trabajo de la Comisión de la Verdad y una breve revisión del conflicto armado y el reciente Acuerdo de Paz, del ejercicio de lectura ritual del *Tomo Cuando los pájaros no cantaban del Informe de la Comisión de la Verdad,* y de la indagación sobre los movimientos de canción protesta y canción social; este trabajo de grado plantea la posibilidad de implementar la música como una herramienta para rendir un testimonio de este proceso. Se componen entonces tres canciones que surgen a partir de una necesidad personal compartida de conocer nuestra historia reciente como sociedad y una responsabilidad política de acompañar y sumarnos a las voces de las personas que vivieron y cuentan este conflicto; escarbando en las posibilidades que tiene la música para potenciar la comunicación de un mensaje y preguntando por las implicaciones que tiene crear música que aspire a ser un clamor de paz, de justicia social, y finalmente de cambio.

Palabras clave: Canción social, Informe de la Comisión de la Verdad, testimonio, lecturas, escucha, voces.

Abstract

Based on an approach to the work of the Truth Commission and a brief review of the armed conflict and the recent Peace Agreement, from the ritual reading exercise of the *Volume: Cuando los pájaros no cantaban from the Truth Commission's Report*, and the inquiry into protest song and social song movements; this thesis proposes the possibility of implementing music as a tool to bear witness to this process. Three songs are then composed, arising from a shared personal need to understand our recent history as a society and a political responsibility to accompany and join the voices of those who lived through and recount this conflict; delving into the possibilities that music has to enhance the communication of a message and questioning the implications of creating music that aspires to be a cry for peace, social justice, and ultimately, change.

Keywords: Social song, Truth Commission’s report, testimony, readings, listening, voices.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN 1
CAPÍTULO 1. LO QUE QUEDÓ DE "CUANDO LOS PÁJAROS NO CANTABAN" 9
1.1. De los acuerdos de paz para acá. 9
1.2. Lo que por vida nos vino..... 11
1.3. Testimonios que han recorrido caminos. 13
1.4. "La paz comienza en la cASAB" 14
CAPÍTULO 2. EL RITUAL DE ESCUCHAR DE OTRA MANERA. 17
2.1. La propuesta de la comisión. 17
2.2 Metodologías para las sesiones con los grupos de lectura 21
2.3. Registro y resultados del proceso. 24
CAPÍTULO 3. EL FUTURO TAMBIÉN SE CANTA. 35
3.1. Aproximación a la canción protesta y la canción social. 35
3.1.1. Grupo Armadillo. 41
3.1.3. Edson Velandia. 45
3.2 Voces que se vuelven canciones. 48
3.2.1. Quiebralomo. 48
3.2.2. Secreto divino. 51
3.2.3. Fue su mirada. 53
CAPÍTULO 4. MÚSICA QUE ESCUCHA Y DIALOGA. 57
4.1 ¿Cómo entendemos la música a partir de un relato? 57
4.2 Tres canciones testimoniales. 58
4.2.1. Pasillo Riosuceño. 60
4.2.2. Paseo Vallenato. 63
4.2.3. Bambuco. 65
CONCLUSIONES 69
REFERENCIAS 70
ANEXOS 73

TABLA DE FIGURAS

Figura 1. Imagen de difusión para lecturas colectivas en la facultad de artes ASAB, Abril 2023. 22
Figura 2. Grupo de trabajo en la lectura colectiva del día 18 de Marzo de 2024. Autoría propia. 26
Figura 3. Sitio web Activaciones Artísticas y Culturales de la Comisión de la Verdad. 27
Figura 4. Dos dibujos creados por los estudiantes que participaron de la sesión. 28
Figura 5. Dibujo creado por uno de los estudiantes de APV que participó en la sesión. 28
Figura 6. Cadáveres exquisitos producidos en colectivo por los estudiantes de APV. 31
Figura 7. Cadáveres exquisitos producidos en colectivo por los estudiantes de APV. 32
Figura 8. Pasillo riosuceño en tiple. elaboración propia. 61
Figura 9. Glosario ataques del tiple en el pasillo riosuceño. Elaboración propia. 61
Figura 10. Acotación habitual en notación tradicional del pasillo andino. 61
Figura 11. Relación melodía armonía en la primera parte del verso. 62
Figura 12. Síncopa en la segunda parte del verso. 62
Figura 13. Melodía del coro, síncopa interna. 62
Figura 14. Verso del paseo Secreto divino. 64
Figura 15. Melodía primera parte del coro del pase Secreto divino. 64
Figura 16. Segunda parte del coro del paseo Secreto divino 65
Figura 17. Ritmo de bambuco en tiple y guitarra. 66
Figura 18. Síncopas en la melodía .Fragmento de la composición “Fue su mirada”, compases 16-19. 66
Figura 19. Terminación de frases melódicas. Fragmento de “Fue su mirada” compases 40-49. 67
Figura 20. Utilización del sustituto tritonal del acorde dominante. Fragmento de “Fue su mirada” compases 72-78. 67
Figura 21. Acorde tónico menor con séptima. Fragmento de “Fue su mirada” compases 29-33. 67
Figura 22. Puente vocal con utilización de colores en Dm. Fragmento “Fue su mirada” compases 56-71. 68
Figura 23. Acordes finales de la canción “Fue su mirada” compases 120-121. 68

HAY FUTURO SI SE CANTA LA VERDAD: TRES CANCIONES ELABORADAS A PARTIR DE LA LECTURA DEL TOMO *CUANDO LOS PÁJAROS NO CANTABAN* DEL INFORME FINAL DE LA COMISIÓN DE LA VERDAD.

INTRODUCCIÓN

Este documento contiene el trabajo de grado en el cual se realizaron tres composiciones musicales, tipo canción, a partir de la lectura en colectivo del Tomo Testimonial *Cuando Los Pájaros No Cantaban*, del Informe Final de la Comisión de la Verdad. En un primer momento se revisaron las referencias en las cuales nos fundamentamos para construir una base teórica inicial escrita en los capítulos correspondientes. Luego, se crearon metodologías para el desarrollo de los espacios de lectura colectiva, durante los cuales se recogió información que luego sirvió como insumo principal del proceso creativo. A continuación, se abordó la creación de las letras y la música desde diferentes técnicas, buscando responder al mensaje que se eligió comunicar con cada canción.

ANTECEDENTES

Desde nuestra mirada, el conflicto armado en el país ha sido un punto de inflexión en la política y en las decisiones gubernamentales sobre los territorios. Como artistas y estudiantes de universidad pública, hemos sido partícipes de muchos de los procesos institucionales dentro de la universidad, que, para nosotros, son reflejo directo de esas políticas nacionales, y además, hemos participado y promovido procesos culturales que dan cuenta de nuestro compromiso con los cambios sociales que, creemos, deben darse para la reconstrucción del tejido social en los diferentes escenarios nacionales. Más allá de nuestro compromiso como músicos netamente, creemos firmemente en que nuestras decisiones tanto artísticas como profesionales deben ser responsables no sólo con nuestros intereses, sino con el bienestar común de los ambientes que nos rodean. Es en este punto que decidimos empezar a indagar en cómo podíamos, desde nuestro contexto y nuestra participación en la comunidad universitaria y estudiantil, aportar en los procesos de memoria y de estudio frente al conflicto armado en Colombia.

Decidimos entonces, configurar la idea de la comisión de las lecturas rituales, que serán explicadas a detalle más adelante; como un mecanismo propio y adaptado a nuestro entorno en la facultad. Empezamos a planear un proyecto de estudio, escucha, lectura y posible divulgación del trabajo, para nosotros tan importante, que ha hecho la comisión de la verdad en su trabajo con el Informe Final. Se constituyó tanto esa idea, que conseguimos crear una hoja de ruta que sería el antecedente más claro de nuestro proyecto de grado y que, al final, se estructuró, redactó y llevó a desarrollo en el documento y composiciones que se está leyendo. Creemos en la verdad, en el valor de la memoria, y en el acompañamiento de las voces de las víctimas del conflicto armado en nuestro país.

JUSTIFICACIÓN

Este trabajo es de suma importancia para nuestra carrera, pues es la consolidación de varias experiencias anteriores con el trabajo comunitario. Además, se buscó conocer realidades que

consideramos son valiosas para los jóvenes de nuestra generación que no estuvimos directamente relacionados con el conflicto armado. Es cierto que en este momento de la vida hemos llegado a adquirir muchos conocimientos para la subsistencia en la ciudad, pero el sumergirse en la lectura y estudio de los testimonios rescatados por la Comisión de la Verdad es una oportunidad de crear puentes con otras comunidades de distintos territorios del país que aún no conocemos, pero sobre todo, con otras épocas que sin duda son definitivas en la configuración de las circunstancias sociales y políticas con las que hoy vivimos todos en Colombia. Es entender que en buena medida somos músicos como una posición política, en un terreno fértil para la proliferación de nuevos movimientos culturales antibelicistas. Y que, como músicos, tenemos la responsabilidad y el compromiso de contribuir activamente a la construcción de una cultura de paz y reconciliación. Es fundamental apostar principalmente al diálogo intergeneracional, el cual lamentablemente se ha visto afectado debido a las dinámicas impuestas por la guerra. Reconocemos que, a través de la música, podemos desempeñar un papel crucial en la restauración de este diálogo roto, creando puentes entre generaciones y promoviendo la comprensión mutua. Por lo que alentamos el uso de la música como un vehículo para sanar las heridas del pasado y construir un futuro más pacífico y armonioso. Apostamos por la creación de espacios donde las personas de diferentes edades puedan reunirse, compartir sus experiencias y aprender unos de otros. Estos encuentros musicales no sólo fortalecerán los lazos intergeneracionales, sino que también serán un poderoso medio para promover la comprensión, la empatía y el respeto mutuo.

En relación con lo anterior, este trabajo de grado se encausa en la línea de Investigación, arte y sociedad de la Facultad de Artes- ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, pues con dicho trabajo se pretendió utilizar la creación musical como herramienta de investigación social para el caso de algunos testimonios de las víctimas del Conflicto Armado en Colombia. Y además para ser más específicos, este trabajo de grado se subsume dentro de la cuarta línea de investigación del Proyecto Curricular de Artes Musicales: Agentes culturales, políticas e instituciones: creadores, gestores, productores, difusores e intérpretes. Y así, se enmarca en estas líneas investigativas porque el resultado que busca obtener este proyecto es un producto cultural que aporte a la construcción de una paz total en el país y que además incida en la cultura de verdad, justicia y reparación que debe ser liderada desde los espacios de formación académica.

PREGUNTA PROBLEMA

¿De qué manera se puede transformar la experiencia de lectura en colectivo del Tomo Testimonial del Informe Final de la Comisión de la Verdad, en tres temas musicales que reflejan la esencia de sus contenidos?

OBJETIVO GENERAL

Componer e interpretar tres canciones que den cuenta del proceso de lectura, investigación y discusión desarrollado en un grupo de lectura del tomo testimonial del Informe Final de la Comisión de la Verdad en la ASAB.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Motivar al estudio del Informe Final por medio de sesiones de lectura del Informe con asistencia libre, para los interesados.
- Estudiar el tomo testimonial *Cuando Los Pájaros No Cantaban*, para crear una metodología que permita a los asistentes reflexionar en torno a las temáticas contenidas en el texto. Hacer un ejercicio de reconocimiento a las víctimas del conflicto, por medio de la difusión frente a la sociedad de la verdad de los casos de violencia en el marco del Conflicto Armado, respetando la dignidad de las víctimas y procurando el respeto por los hechos ocurridos.
- Recopilar las reflexiones y los puntos más relevantes surgidos en este espacio, como insumo para la creación de las canciones.
- Crear o adaptar letras que incluyan de forma interesante los hechos presentados por el Informe Final y que busquen la reconciliación de las partes directa o indirectamente involucradas en el conflicto.
- Definir una metodología de trabajo que permita articular la propuesta poética y la musical en un resultado orgánico.
- Componer y poner en escena los temas vocal-instrumentales.

REFERENTES

La primera y más importante referencia para la realización de esta investigación, es el *Informe Final de la Comisión de la Verdad,* pero más específicamente los cuadernillos del *Tomo Testimonial Cuando Los Pájaros No Cantaban*. Este trabajo investigativo fue realizado por los comisionados bajo la dirección de Alejandro Castillejo Cuellar para este tomo, y en asociación con varias organizaciones comunitarias de diferentes regiones del país asociadas históricamente a los hechos de violencia dentro del conflicto armado. En este volumen se exponen, organizados según las temáticas tratadas en varios libros o capítulos, alrededor de 50 testimonios anónimos recogidos por los comisionados entre víctimas directas de la guerra que se ha vivido en los campos de este país durante más de 50 años. Este es un insumo sumamente relevante para la creación de los temas que se van a componer, pues además de la toma de conciencia frente a los hechos violentos ocurridos en el conflicto colombiano, se puede leer casi que, al pie de la letra, la forma que tienen las víctimas de relatar estos sucesos.

En adición a eso, para la recolección de datos que nos ayudaron a precisar el contexto en el cual se encontraban los procesos ligados al posacuerdo[1], en términos de verdad y memoria, recurrimos a algunas notas de prensa de distintos diarios digitales, algunos internacionales como CNN en español y France24, otros locales como El Tiempo, y también a equipos de prensa institucionales de organizaciones como la CIDH, la JEP, y la misma Comisión de la Verdad. A partir de este trabajo periodístico se lograron identificar los desafíos que tiene nuestra sociedad frente a una situación actual que revela una falta de apoyo masivo hacia el proceso de paz con la guerrilla de las FARC, a pesar de un trabajo incansable de varias instituciones y personas por no dejar morir la esperanza que se creó con la firma de los acuerdos por parte del gobierno y la que era la guerrilla más antigua del continente.

[1] Algunas personas sugieren que el término correcto que se debe utilizar es “posacuerdo” en lugar de “posconflicto”, pues la firma del acuerdo con las Farc-EP generó una nueva serie de conflictos bélicos en algunos territorios, que persisten y mutan hoy en día con las nuevas dinámicas políticas, económicas y de seguridad.

Por otro lado, como músicos creemos en la capacidad que tiene el arte para sensibilizar y acercar a la sociedad a temáticas, que si se trataran por otros medios podrían ser más difíciles de entender. Por ello reconocemos la importancia que tiene para este trabajo una obra como lo es *Sólo la verdá*, de la autoría de Adrián Villamizar, producida por Iván Benavides e interpretada por Juan de Dios Narváez y su grupo de gaita Golpe Seco. Esta canción y su proceso de creación demuestran además de la sensibilidad y conciencia social de su compositor, su gran habilidad, sencillez y responsabilidad para plasmar en letra y melodía un "lamento" común, como lo menciona en una entrevista realizada por la Comisión de la Verdad en agosto del 2018, apropósito de su utilización para apoyar el trabajo que esta comisión adelantaba en los territorios donde las historias generadas por el conflicto seguían a flor de piel. Rescatamos la admirable intención que Villamizar nos expresa por medio de esta canción, pero que además deja en claro en la entrevista previamente citada, cuando dice: "...es un granito de arena más de los tantos que hay que hacer. Ténganme aquí como un soldadito más de la causa con una guitarra y una armónica para ir acariciando el alma de toda esta nación dolida".

Además, en plena pandemia (2021) la Revista Colombiana de Antropología publicó el artículo de Joshua Katz-Rosene titulado La Canción Protesta y Los Discursos de Contracultura Durante la Década de los Sesenta en Colombia en el cual describe un amplio contexto social y político de los hechos que permitieron el florecimiento de una música contestataria en las principales ciudades del país. En el texto se citan diferentes entrevistas a los actores principales de esta corriente musical, pero además columnas periodísticas de la época que cuentan los hechos ocurridos en un festival de composición que se llevó a cabo en San Andrés y que fue denominado como el Coco de Oro. Adicionalmente se refiere decididamente al rol que jugaron los pensadores nadaístas en el desarrollo de una cultura juvenil revolucionaria y su posterior relación con los estilos gogó y yeyé del rocanrol nacional de los años sesenta y setenta. Este documento es valioso para la investigación, pues denota el sesgo que ha tenido históricamente el discurso oficial alrededor de lo que hegemónicamente se entiende como el quehacer revolucionario.

Lo cual, nos llevó a leer la tesis de doctorado *From Protest Song to Social Song: Music and Politics in Colombia, 1966-2016,* o su nombre en español *De la canción protesta a l*a canción social: Música y política en Colombia, 1966 – 2016 del docente, lingüista e investigador Joshua Kat. Escrito en el 2017 compuesto por una introducción que guía y contextualiza al lector, cinco capítulos, y uno más no numerado que se dedica a las conclusiones; el desarrollo y evolución de la canción de protesta en Bogotá y Medellín. A principios de la década de 1970, los cantautores afiliados a un movimiento popular de canciones de protesta en Bogotá utilizaron la música como vehículo para difundir la ideología política de izquierda y ensalzarla con los grupos guerrilleros revolucionarios que se habían formado en el campo colombiano en años anteriores. Sin embargo, la canción protesta fue un fenómeno urbano que surgió en paralelo con otras corrientes contraculturales, y su confluencia a fines de la década de 1960 facilitó el surgimiento de una variante comercial de la misma canción de protesta en la década de 1970, cuya recepción fue directamente relacionada con el ambiente político que se vivía. En la década de 1980, muchos músicos activistas rompieron con lo que consideraban los textos de canciones crudamente propagandísticas de la década anterior. Las formas en que las dimensiones de resistencia de la música de oposición se han articulado en contextos políticos cambiantes es lo que empieza a dar sentido a las formas mutables de la canción de protesta. El término *canción de protesta* fue reemplazado por la categoría de *canción social*. Así pues, la canción social a menudo se conoce

como la misma música que antes se llamaba canción de protesta, pero con diferentes asociaciones y propósitos que van oscilando al ritmo del contexto en que se escriben. La idea de buscar el cambio político a través de la resistencia armada es uno de los argumentos centrales de la tesis.

También el artículo titulado *Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la "música colombiana"* escrito por el investigador Carlos Miñana y publicado en 2020 por la revista *TRASHUMANTE Revista Americana de Historia Social,* es de gran ayuda a la hora de entender las dinámicas e ideas que ayudaron a cambiar los objetivos de quienes hacían músicas con contenidos sociales en la ciudad de Bogotá. La presencia de los integrantes de grupos como El Son del Pueblo, Los Carrangueros de Ráquira o Nueva Cultura, en espacios de militancia política de izquierda durante la década de los 70s marcó un antes y un después en la forma en que se concebía el quehacer del músico bogotano socialmente comprometido. Gracias a la información recopilada por Miñana en este artículo, podemos evidenciar la influencia que tuvo el estudio teórico social en textos como las Intervenciones en el foro de Yenán de Mao Tse-Tung, una de las lecturas que sin duda determinó el proceso creativo de estos músicos militantes totalmente consecuentes con su coyuntura histórica.

Volviendo a los referentes de tipo musical, Edson Velandia, compositor oriundo de Piedecuesta-Santander y su obra ha influenciado de manera destacable el camino de este trabajo. Y en este caso, su composición *Tierra Negra*, es un caso ejemplar de cómo relatar audazmente con música un hecho tan atroz como el desplazamiento de una familia campesina del oriente antioqueño y la posterior desaparición del padre y esposo de esta familia. Cantar la verdad, sin importar lo dura que ésta sea, necesita de maestría y de un ejercicio de sincera empatía con el protagonista de la historia que se cuenta. Además, Velandia realiza un interesantísimo trabajo compositivo eligiendo un ritmo binario, y evocando en un principio lo que tal vez a lo que sería un huaino, al usar acordes en una relación tonal muy clara entre ellos. Dándole una sonoridad propia y atmósfera acertada reforzando así la temática de la canción. Pero en lo que podríamos analizar como una segunda parte de la canción, rompe con esta línea armónica sosteniendo un ciclo de dos acordes que si bien no se salen de la lógica tonal de la canción le aportan un contraste sonoro a la canción, para luego retomar y terminar con el discurso armónico del inicio.

Y para seguir en la línea de las referencias musicales, podemos compartir que en 1986 Colombia era un país que atravesaba por una espiral de violencias propiciadas contra la sociedad por los distintos actores armados de la época. Y en las ciudades se vivía un ambiente de lucha por parte de los movimientos sociales liderados en primera medida por los estudiantes universitarios quienes, inspirados por lecturas filosóficas y económicas de izquierda, empezaron a replantearse las maneras en las que se podía concebir una sociedad y su quehacer artístico. Es así como la editorial Dimensión Educativa publicó para ese año la cuarta entrega de la cartilla *Cante Compañero*, en la que se contenían textos alusivos al trabajo hecho en los 80s por el grupo Armadillo, antes llamado Canto al Pueblo. Y además el compilado de varias de sus composiciones, creadas a partir de la formación intelectual y musical que tuvieron leyendo sobre marxismo y haciendo investigación de campo en las zonas rurales aledañas a Bogotá. En este sentido el texto *La Música en la Sociedad Capitalista* incluido en esta cartilla, se convierte en un referente ético y estético para este trabajo ya que nos ayuda a concebir la importancia que tiene el plantearse el trabajo creativo musical desde el sitial de responsabilidad que implican las reivindicaciones sociales en el país. La lectura de este texto es inspiradora en el sentido en que nos damos cuenta que acciones como las que llevaron a cabo músicos

bogotanos de hace casi 40 años siguen teniendo impacto en nuestra actualidad, como semillas germinadoras de consciencia política, en un medio como el musical al cual se le ha querido despojar de su calidad de actividad política.

En adición, el trabajo de grado *La música protesta latinoamericana: la gran arma para la resistencia de los movimientos estudiantiles frente a la dictadura argentina de 1976* de Karen Valeria Bautista Beltrán (2018) examina la poderosa influencia de la música de protesta en la resistencia estudiantil durante la dictadura argentina de 1976. Destacando la importancia de la canción como medio de expresión y resistencia, la autora analiza cómo la música se convirtió en una herramienta crucial para la disidencia y la lucha por la justicia social. A través de un riguroso análisis histórico, el trabajo demuestra cómo la música se convirtió en un símbolo de la lucha estudiantil contra la represión y la violencia del régimen dictatorial. La investigación de Bautista Beltrán ofrece una visión profunda y perspicaz de cómo la música desempeñó un papel fundamental en la resistencia estudiantil, proporcionando una valiosa contribución al entendimiento de la historia de América Latina durante este periodo oscuro. Este trabajo de grado con un enfoque más politológico nos permitió esclarecer las relaciones que se tejen entre una corriente musical contestataria, como fue el caso del rock en la dictadura argentina, y las redes humanas que las consumen y las crean, generando una un vínculo recíproco y proactivo que promueve cambios simbólicos en la sociedad.

Otra de las lecturas necesarias para realizar la aproximación al fenómeno de la canción protesta, fue el artículo escrito por Myriam Ibeth Robayo Pedraza para la revista Calle 14 en su edición de marzo-agosto de 2015, 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*, y muestra el papel preponderante que la canción protesta ha jugado en la historia de América Latina, al recoger las expresiones de inconformismo social que marcaron su época de apogeo entre los años 60 y 80 (cuando la izquierda ganaba terreno político como resultado del subdesarrollo, la creciente miseria, el descontento de la población y la falta de liderazgo de los mandatarios de la región, quienes fueron incapaces de plantear alternativas que permitieran superar estas problemáticas). La canción social se alimentó de la lírica universitaria, del sindicalismo, de las injusticias cotidianas, alentando la lucha por ideales, poderes y pertinencias, con un vocabulario y expresión acordes a las búsquedas estéticas y políticas de los artistas relacionados con esta corriente musical. El género decae hacia los años 80 como consecuencia de las crisis económicas y la llegada de las dictaduras, y su silenciamiento, así como el asesinato o exilio de algunos de sus intérpretes, acompaña la estrangulación de cualquier anhelo de cambio revolucionario en el continente.

METODOLOGÍA

En este párrafo se describe de forma puntual la metodología utilizada para la realización del trabajo de grado, la cual es de enfoque cualitativo. En una primera etapa el trabajo realizado, tiene un carácter investigativo para la contextualización del estado actual de difusión del *Tomo Testimonial,* así como de la situación política, social, y cultural actual alrededor del cumplimiento de los acuerdos de paz firmados en 2016, basándonos principalmente en algunas publicaciones de la página web de la Comisión de la Verdad, de la CIDH y de la JEP, pero también en notas de prensa de distintos diarios digitales. Por otro lado, la contextualización también abarcó un aparte que se encargó de proveer las bases necesarias para llevar a cabo los encuentros de lecturas rituales, lo cual fue provisto por el

trabajo de la Comisión de la Verdad y particularmente por la mirada que construyeron alrededor del *Tomo Testimonial* los comisionados Alfredo Molano y Alejandro Castillejo.

A partir de esto, se realizaron las sesiones de lectura y se revisaron los materiales surgidos de estas actividades en pro de buscar elementos que sirvieran para la creación de las tres composiciones. A la par de lo anterior, se revisaron referentes que sirvieran para guiar y encauzar el trabajo compositivo, lo cual nos llevó a revisar el fenómeno de la canción social en Latinoamérica, pero principalmente en Colombia, y con lo cual observamos dos casos que dieron luces para el posterior desarrollo de las ideas creativas, relacionadas con el proceso de estudio inicialmente mencionado, acudiendo a una entrevista con uno de los autores y al análisis de las canciones de estos dos casos de canción social.

Luego de esto, empezamos con el proceso creativo que implicó la reunión de los materiales existentes y proposición de nuevos materiales musicales, con los que se intentó construir ideas parciales que luego muchas reuniones de trabajo le darían vida a las tres composiciones que en este trabajo se presentan. Finalmente analizamos poética y musicalmente los resultados de este proceso creativo con el fin de dar cuenta las particularidades que cada uno representaba dentro de este proceso que buscaba visibilizar nuestras voces, pero también las de las personas que han vivido el conflicto y que han depositado su fe en un proyecto de construcción de memoria buscando la no repetición de los hechos de violencia que fracturaron en un momento su vida y su convivencia.

PRESENTACIÓN

Este trabajo de grado está conformado por cuatro capítulos: el primero titulado *Lo que quedó de "Cuando los pájaros no cantaban"*, hace un contexto general del grueso del trabajo de campo e investigativo que la comisión de la verdad llevó a cabo en todo el territorio nacional, indagando por la verdad en torno a lo que sucedió en el país durante el conflicto armado. Se habla entonces, en cuatro apartados, de los acuerdos de paz del más reciente proceso de paz hecho entre el gobierno nacional y las FARC-EP; además de nuestros intereses frente a la verdad en torno al conflicto armado en nuestro país. Se trata también específicamente de los textos que trabajaremos, liderado por el libro testimonial *Cuando los pájaros no cantaban,* incluido en el Informe final publicado por la Comisión de la verdad. En el final del capítulo, se expone lo que se ha hecho en la facultad hasta el momento de escritura de este trabajo, en torno a la difusión, tratamiento, o cualquier actividad relacionada al trabajo de la comisión frente al conflicto armado en Colombia.

Un segundo capítulo titulado *El ritual de escuchar de otra manera* del que se desprenden tres partes que, más allá de lo explicado en el primer capítulo sobre la comisión, busca describir detalladamente la propuesta de la comisión para llevar a cabo las *lecturas rituales* que (también explicado en el capítulo anterior) tomamos como modelo para realizar las lecturas colectivas en la facultad. El tercer capítulo, titulado *El futuro también se canta,* que cuenta con dos partes que ya ahonda en nuestros referentes directos para los procesos creativos que allí también se describen, haciendo primero un análisis superficial de dos de las canciones escritas por los autores allí mencionados, así como un tratamiento similar con las letras de las canciones que nosotros escribimos.

Finalmente, el cuarto y último capítulo titulado *Música que escucha y dialoga,* del cual se desprenden dos partes, explica detalladamente nuestro proceso de creación. Recoge todos los insumos anteriores y pretende, en dos apartados, describir nuestro trabajo de recoger, organizar, utilizar y transformar todo lo descrito, en tres canciones. Por otro lado, los anexos que se encuentran al final del documento contienen la transcripción de la entrevista realizada al maestro Edson Velandia, un enlace a un documento con las creaciones visuales y literarias que resultaron de las actividades de lectura ritual realizadas, un enlace a una carpeta con las grabaciones de estas sesiones de lectura y, por último, las guías melódicas y armónicas de las canciones compuestas fruto de este trabajo de grado.

CAPÍTULO 1. LO QUE QUEDÓ DE "CUANDO LOS PÁJAROS NO CANTABAN"

1.1. De los acuerdos de paz para acá.

En el complejo entramado de la historia colombiana, los acuerdos de paz con los diferentes grupos alzados en armas, han representado momentos cruciales que buscan sanar heridas profundas y construir un futuro más justo.

Por esa razón, en la historia contemporánea de Colombia, los Acuerdos de Paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (FARC-EP) representan un hito significativo que marcó el fin a más de cinco décadas de conflicto armado, en el que ambas partes decidieron buscar una solución pacífica y acudir al debate político para tener incidencia en el poder. Para comprender a fondo este proceso, es esencial contextualizar el momento histórico en el que se llevaron a cabo estos acuerdos, explorar las cifras impactantes reveladas por la Comisión de la Verdad, y examinar la importancia de las comisiones de verdad en el ámbito global. Además, se destaca el trabajo invaluable de Alfredo Molano y se proporciona una visión del tomo testimonial, resaltando las contribuciones de los comisionados, investigadores, editores y las víctimas entrevistadas. Teniendo en cuenta que La Comisión de la Verdad, fue creada con el propósito de esclarecer los hechos ocurridos durante el conflicto armado en Colombia y ha desempeñado un papel fundamental en este proceso de reconciliación que todavía el país transita.

En primer lugar, el proceso de negociación entre el gobierno colombiano y las FARC-EP tuvo lugar en La Habana, Cuba, y culminó con la firma de los acuerdos el 24 de noviembre de 2016. Este pacto histórico buscaba poner fin a la violencia y sentar las bases para la reconciliación nacional. En el marco de la implementación de estos acuerdos, se crea la Comisión de la Verdad en Colombia como un apoyo fundamental en la consolidación de la paz negociada. La Comisión procesó datos exhaustivos, recopilando información sobre violaciones a los derechos humanos y crímenes de guerra cometidos durante el conflicto armado. Revelando la magnitud del conflicto y sus consecuencias.

Según el informe final de la Comisión de la Verdad, se procesaron datos a partir de más de 30.000 testimonios, evidenciando la gravedad que significó esa guerra interna. Lo cual está evidenciado en datos alarmantes, incluyendo cifras de víctimas, desplazamientos forzados y otros impactos devastadores. Algunas cifras clave del informe revelan la gravedad de la situación. Por ejemplo, se documentaron 80.514 casos de homicidios entre 1958 y 2018. Además, se registraron 21.395 casos de desaparición forzada y 12.190 casos de desplazamiento, representando el 26% de las víctimas(Cano, 2022).

El 28 de junio de 2022, la Comisión de la Verdad presentó su informe final, marcando así un acontecimiento importante en la historia de Colombia. Este día no solo simbolizó la conclusión de un arduo trabajo de recopilación de datos, testimonios y análisis, sino también el comienzo de un proceso de sanación y reconciliación para la nación. La publicación del informe fue un evento significativo, respaldado por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), que emitió un comunicado (Comunicado No.154/22) el día 12 de julio de 2022 expresando su apoyo al informe de la Comisión de

la Verdad y destacando la importancia de abordar las violaciones a los derechos humanos para lograr una paz sostenible. De igual manera fue una noticia destacada en muchos medios a nivel internacional, teniendo en cuenta el valor histórico y social de este acontecimiento.

En este aparte es pertinente tener en cuenta que la importancia de las comisiones de verdad en los acuerdos de paz no se limita a Colombia; es un fenómeno que ha marcado la historia mundial en situaciones similares. Estas comisiones desempeñan un papel crucial en los procesos de fin del conflicto armado, al proporcionar un espacio para la verdad, la justicia y la reconciliación. La experiencia de Colombia se suma a una serie de ejemplos en los que estas comisiones han contribuido significativamente a la reconciliación y la justicia transicional. A lo largo de la historia, países como Sudáfrica, Guatemala y Timor Oriental han utilizado comisiones de verdad para abordar las secuelas de conflictos y violaciones a los derechos humanos.

Regresando a las tareas y logros de la Comisión de La verdad, es necesario dar visibilidad a las personas implicadas en este proyecto, quienes han dedicado años de esfuerzo para garantizar que la verdad salga a la luz. Los comisionados, con su experiencia y dedicación, han liderado el proceso de investigación. Los investigadores han trabajado diligentemente para recopilar información precisa y relevante, mientras que los editores han desempeñado un papel crucial en la presentación coherente y comprensible de los testimonios. Por su parte están las víctimas entrevistadas, valientes individuos que han compartido sus experiencias personales, que son el corazón y el alma de este informe. Sus relatos han contribuido a la construcción de una narrativa completa sobre el conflicto, arrojando luz sobre las consecuencias humanas y ambientales de la violencia.

Dentro de este contexto, es imposible pasar por alto el invaluable trabajo de Alfredo Molano, cuyo compromiso con la verdad y la justicia ha dejado una marca indeleble en la historia colombiana. Alfredo Molano, es un reconocido sociólogo, escritor y periodista colombiano, quien ha desempeñado un papel fundamental en este proceso. Su trabajo en el tomo testimonial del informe de la Comisión de la Verdad ha sido una contribución invaluable. Molano, junto con otros comisionados, investigadores y editores, ha trabajado incansablemente durante años de investigación y entrevistas, para dar voz a las víctimas y documentar las atrocidades cometidas durante el conflicto, desplegando un papel esencial en la documentación de los hechos y sus protagonistas, lo cual es un testimonio conmovedor de los horrores del conflicto y, al mismo tiempo, una expresión de esperanza para un futuro más justo.

En el tomo testimonial no sólo se señalan las atrocidades sufridas por las víctimas, es un compendio detallado de sus experiencias, narrado a través de sus propias palabras. En este documento, se pone también de relieve el coraje de quienes han trabajado incansablemente para dar voz a aquellos que fueron silenciados por la violencia. Las historias personales, recopiladas con meticulosidad, brindan un panorama completo de la complejidad del conflicto, involucrando a personas de diversas esferas y experiencias. Este trabajo no solo destaca las dimensiones humanas del conflicto, sino que también proporciona una base para la reconciliación al reconocer el sufrimiento y la resiliencia de quienes fueron afectados.

En resumen, el informe de la Comisión de la Verdad, junto con el trabajo de figuras destacadas como Alfredo Molano, el sacerdote jesuita Francisco de Roux, reflejan la importancia de abordar la verdad

como un componente esencial en el camino hacia la reconciliación y la construcción de un futuro más esperanzador para Colombia.

En conclusión, los Acuerdos de Paz con las FARC-EP representaron un logro significativo en la historia de Colombia, y la labor de la Comisión de la Verdad, se convierte en un aspecto fundamental para el proceso de reconciliación nacional. Este enfoque basado en la verdad, la justicia y la memoria histórica sienta las bases para un futuro más pacífico y esperanzador para Colombia, en el cual se convergen, para ofrecer una visión integral de un proceso que busca sanar las heridas de décadas de conflicto, a medida que Colombia avanza hacia la reconstrucción de su tejido social, en el que estos elementos se emergen como pilares fundamentales en la edificación de una sociedad cimentada en la dignidad humana y reconciliada. Finalmente, estos esfuerzos no solo iluminan los oscuros capítulos del pasado, sino que también allanan el camino para una sociedad más justa y equitativa.

1.2. Lo que por vida nos vino.

Lo que nos llevó a investigar, escribir y componer a partir del estudio del Tomo Testimonial y de los resultados de las lecturas colectivas y las actividades que en estas desarrollamos, es principalmente nuestra convicción política frente a la responsabilidad que tenemos como jóvenes colombianos, en un país que luego de toda una historia de conflicto armado está dando los primeros pasos para lograr la paz. Creemos firmemente que el trabajo realizado por la Comisión de la Verdad es necesario que lo conozcan en todos los rincones de la geografía nacional, y sobre todo que sea apropiado por las generaciones más jóvenes a modo de diálogo intergeneracional, una forma de escucha la cual se ha roto en nuestra sociedad por las dinámicas propias de la guerra. Lo anterior, da cuenta de los diferentes frentes de motivación que compartimos como coinvestigadores y co-creadores de este trabajo, y estamos convencidos de que algunas de estas motivaciones son las mismas que nos llevaron a acercarnos en un principio a la lectura de este libro sagrado de memoria colectiva.

Por otro lado, una de las motivaciones más importantes, fue por supuesto la creación de estas composiciones que pretendemos compartir con la comunidad en general. No sólo como una pieza sonora, si no como el medio que tenemos para intentar darle voz a las víctimas a través de la difusión de estas piezas musicales, quienes son protagonistas del tomo testimonial del *Informe Final de la Comisión de la Verdad*. Es un hecho que el *Informe Final* cuenta con un trabajo riguroso de documentación de los hechos atroces ocurridos en el marco del conflicto armado en Colombia. Dicho Informe, es la investigación más extensa sobre abusos de derechos humanos y hechos delictivos ocurridos durante el conflicto armado, con la cual, la Comisión busca presentar recomendaciones para que un conflicto similar no vuelva a ocurrir (Pozzebon, 2022). Y si bien, este admirable trabajo se hizo para que todos los colombianos lo leamos, creemos que se puede aportar a su difusión por medio de iniciativas como las que plantea este trabajo de grado, pues somos los ciudadanos con las herramientas que en este caso nos brinda la Comisión, los encargados de reconstruir nuevamente el tejido social.

Eso sí, no se puede desconocer que con el gobierno pasado se debilitó la credibilidad y se saboteó mucho del trabajo que estaba realizando la Comisión, que buscaba lograr publicar los documentos

que finalmente se conocieron el 28 de junio de 2022. Pero la historia de la humanidad nos ha demostrado que también en los casos más aberrantes de injusticia social, nacen voces de respuesta en defensa de la vida y la paz. Como Gabriel Celaya cuando afirmó que "la poesía es un arma cargada de futuro", defendiéndola como su herramienta para transformar el mundo y con los que quiso darnos vida y provocar nuevos actos. De la misma forma, Bautista (2018) en el capítulo 3 de su tesis de pregrado, describe el papel de la música protesta en el caso particular de la última dictadura militar argentina. En ese sentido enuncia que, en primer lugar, esta corriente musical surgió como síntoma cultural de fenómenos compartidos en América Latina. Por otra parte, luego de realizar un análisis detallado del contenido lírico y musical de las canciones del género antes mencionado, concluye que además de ser una consecuencia de lo que se estaba viviendo en esos momentos, la música protesta en Latinoamérica se consolidó como un espacio de participación política, creando una forma innovadora de acción colectiva con la cual se generaron culturalmente nuevos espacios de resistencia frente a los gobiernos autoritarios.

Es por eso que intentamos con humildad retribuir al momento histórico que estamos viviendo, pues finalmente una de las motivaciones más importantes en este trabajo es la de honrar el legado de la Comisión y la historia de las víctimas, logrando que tal vez nuestras dos voces inquieten los oídos y mentes de muchos nuevos lectores del Informe.

"Yo canto, yo canto, yo canto por la verdad
yo rezo mis oraciones para mis heridas sanar
Yo canto, yo canto, yo canto por la verdad
este clamor de mi pueblo no lo podemos olvidar
Yo canto, yo canto, yo canto por la verdad
el anhelo ya de Colombia que quiere vivir en paz
Yo canto, yo canto, yo canto por la verdad
yo canto por un mundo nuevo que quiere vivir en paz
Yo canto, yo canto, yo canto por la verdad
los movimientos de mi cuerpo yo se los vengo a contar
Yo canto, yo canto, yo canto por la verdad
las historias de mi pueblo en busca de libertad
Yo canto, yo canto, yo canto por la verdad
ahora te toca tambolero tu toque de libertad
Yo canto, yo canto, yo canto por la verdad"

Bullerengue a la Verdad, letra y música de Luis Miguel Cuentas Ocón. Interpretado por la Corporación Mariamulata para la iniciativa *Patio Sonoro* enmarcada en el proyecto *Verdad Poética.* Es una de las 37 canciones que hace parte de la colección *Cantos de Verdad* recopilada y producida por la Comisión con la intención de que estos cantos nos permitan "comprender y reconocer el sentir de las personas y las colectividades frente al conflicto armado, las resistencias, la resiliencia, la verdad, la convivencia y la no repetición".

1.3. Testimonios que han recorrido caminos.

El Informe Final se ha convertido en un elemento importante del debate público en Colombia, y ha contribuido a la discusión sobre la verdad, la justicia y la reconciliación en un país que nunca antes había intentado hablar sobre estos temas contando con una voluntad política del estado, como la que se obtuvo a partir de los acuerdos de la Habana. El año pasado, antes y después del Día del Acontecimiento, la Comisión realizó socializaciones formales del Informe con instituciones del estado como la Corte Suprema de Justicia, La Corte Constitucional, el Consejo de Estado, entre otros. Pero, además, realizó muchas Lecturas Rituales del Tomo Testimonial en una amplia variedad de comunidades que iban desde lugares como el Resguardo Indígena Andoke de Aduche; en Pato-Balsillas, Caquetá; la vereda Playa Grande en el Charco, Nariño; hasta comunidades urbanas como la de La Honda, Comuna 3 en Medellín, Antioquia; y en la Biblioteca Pública Suba Francisco José de Caldas y la Biblioteca Pública Las Ferias en Bogotá D.C, entre muchas más. Gracias a lo cual, se abrió un espacio para que las personas compartieran sus experiencias y sentires, pero sobre todo se escucharon las voces de las víctimas de otros territorios, hecho que busca crear tejidos conectivos y relaciones entre los seres humanos que fueron afectados por el conflicto en regiones y momentos muy distantes, pues a pesar de esas diferencias en tiempo y lugar, se encuentran en las palabras de las víctimas muchas similitudes (*Lecturas Rituales, una nueva forma de narrar el conflicto*. Puede consultarse en: Video sobre Lecturas Rituales).

Entendemos también, que en nuestro territorio la forma en que el informe ha sido recibido varía en función de la perspectiva de diferentes sectores de la sociedad colombiana. Algunos han elogiado los esfuerzos de la Comisión por visibilizar la verdad y promover la reconciliación, mientras que otros han expresado críticas y escepticismo por los esfuerzos de los gobiernos de turno que fortalecieron la creación de la Jurisdicción Especial para la Paz[2] , y la Comisión de la Verdad.

Por otra parte, el proceso de paz en Colombia y el trabajo de la Comisión de la Verdad han sido seguidos de cerca a nivel internacional. La comunidad internacional ha mostrado interés en el informe final como un ejemplo de un enfoque de reconciliación en un contexto de conflicto armado. Llevando así a que organizaciones de diferentes lugares del mundo y gobiernos extranjeros, brinden apoyos de difusión, financiación y de fortalecimiento logístico. Logrando así no sólo una buena percepción del trabajo en torno al conflicto armado y a la restauración y reconciliación, si no mejorando la percepción global de Colombia en el ámbito geopolítico. En resumen, el trabajo conjunto de la JEP y de la Comisión, ha influido en cómo Colombia es percibida en el escenario mundial, especialmente en términos de derechos humanos y paz. En relación con este cambio en la percepción, se realizó el pasado 24 de noviembre de 2023 en Bogotá, un acto conmemorativo por los 7 años de la firma del Acuerdo Final de Paz con las Farc-EP. Donde el Representante Especial del secretario general de la ONU en Colombia, Carlos Ruiz Massieu, reconoció los logros que se han obtenido con la

[2] La JEP es el componente de justicia del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y no repetición, creado por el acuerdo de paz entre el Gobierno Nacional de Colombia y las FARC-EP. Si requiere más información puede consultar el siguiente enlace:
https://www.jep.gov.co/JEP/Paginas/Jurisdiccion-Especial-para-la-Paz.aspx

implementación de los acuerdos, entre los que destacó la creación de una Justicia Transicional innovadora que logró lo que en Naciones Unidas se busca de manera constante: “el balance correcto entre justicia y paz”. Puede ver el discurso completo del Representante Ruiz Massieu en el siguiente link: Intervención Carlos Ruiz Massieu

Por lo anterior, se da cuenta de que la difusión del Informe depende casi que exclusivamente de la audiencia que lo reciba y la percepción política y social que tengan al respecto. Pero si hablamos de una efectividad en la relación del país con las víctimas, en lo personal creemos que la difusión ha sido muy burocrática y exclusiva de organizaciones que dependen de ese visto bueno, permeando un poco la proyección real del informe que, a partir de nuestra experiencia leyéndolo, creemos que está hecho para que Colombia recuerde, perdone y avance . Creemos entonces que hacen falta medios de comunicación y vías de difusión que habiliten a más colombianos del común, a más colombianos que viven aún hoy el conflicto en todo el territorio nacional, a conocer y comprender el fenómeno de la violencia, para permitirles la oportunidad de ser agentes de cambio en cualquiera que sea la proporción.

1.4. “La paz comienza en la cASAB”

A menudo, cuando nos entusiasmamos con una nueva y excelente idea, nos dejamos llevar pensando en cómo esta idea innovadora podría cambiar el mundo, olvidando el gran poder que tenemos para influir directamente en nuestro entorno más cercano como agentes gestores de pequeños cambios. Es por eso que, al traer a nuestro contexto la frase tan trillada que utilizamos como subtítulo para este apartado, se vuelve necesario abordar con ferviente ánimo investigativo la siguiente pregunta: ¿Cuáles son los gestos o acciones de paz que se han realizado en nuestra universidad durante los últimos años? Y para mayor interés en nuestra investigación, ¿Cuántos de estos gestos o acciones están directamente relacionados con el Acuerdo de Paz de 2016 y su implementación?

Es importante reconocer que, históricamente, las ideas más poderosas y transformadoras surgen de acciones concretas a nivel local. Por lo tanto, debemos reflexionar sobre cómo nuestras propias acciones y gestos pueden tener un impacto significativo en nuestro entorno inmediato. Al adoptar un enfoque proactivo y buscar identificar las iniciativas de paz que se han llevado a cabo en nuestra universidad, podemos entender mejor cómo podemos contribuir al proceso de construcción de paz a nivel local. El Acuerdo de Paz de 2016 marcó un hito importante en la historia de nuestro país, y es esencial explorar cómo este acuerdo se ha reflejado en nuestra comunidad universitaria. Al investigar y analizar las acciones y gestos de paz que se han realizado en nuestra universidad en los últimos años, podemos comprender mejor cómo se ha implementado el acuerdo y cómo podemos contribuir a su avance y consolidación. En este sentido, es crucial cuestionarnos cómo podemos, como miembros activos de la comunidad universitaria, impulsar y fortalecer estos gestos y acciones de paz. Al abordar estas preguntas con un ferviente ánimo investigativo, estaremos dando un paso importante hacia la construcción de un entorno más pacífico, no solo en nuestra universidad, sino también en nuestra sociedad en general.

Cronológicamente, las acciones que en este último tiempo y desde la Universidad Distrital se han realizado en relación con los Acuerdos de La Habana, empiezan en 2021 cuando se publica un proyecto editorial de 4 tomos titulado *Paz en crisis,* producto de un proyecto de investigación de varios años el cual condensa aproximaciones sobre la paz desde diferentes perspectivas(Enlace al RIUD). Este proyecto editorial, el cual fue editado por varios profesores de distintas universidades, entre los que se encuentra el exrector de la Universidad Distrital cuestionado por corrupción Ricardo García Duarte, pretende presentar "reflexiones diversas sobre las antiguas, múltiples y nuevas conflictividades (tanto armadas como no armadas), así como de los diferentes actores (heredados, emergentes y transformados), en el escenario de lo que ha venido refiriéndose por algunos especialistas como una situación de posacuerdo bélico en Colombia."(García, 2021)

Además, durante la semana del 6 al 10 de junio en la Facultad de Ciencias y Educación, se realizaron varias actividades enmarcadas en la agenda de la Semana de la Paz. La cual es una actividad liderada por la Comisión de la Verdad en conjunto con algunas universidades públicas y privadas de Bogotá, Soacha y Sumapaz, en donde se buscaba generar espacios informativos alrededor del informe el cual sería compartido al público general dos semanas más tarde. El día jueves 9 de junio se realizó un conversatorio titulado *El derecho a la verdad y la lucha por la memoria en Colombia,* además de distintas actividades culturales como conciertos musicales y jornadas de estampado, por medio de las cuales la Universidad Distrital se convirtió en legataria de la Comisión, bajo la premisa de reconocer a la academia como un territorio de paz y de conocimiento (Puede consultarlo en este Enlace).

Finalmente, el 11 de mayo de 2023 en el marco de la Cátedra de Democracia y Ciudadanía, se realizó en el Auditorio Samuel Bedoya de la Facultad de Artes ASAB, un conversatorio con el comisionado Alejandro Castillejo Cuéllar, quien fue la persona que dirigió la escritura del tomo testimonial *Cuando los pájaros no cantaban.* Reconocemos que este es un importante espacio para la comunidad académica en aras de la apropiación de este texto tan necesario para reconciliar la sociedad colombiana, pero al mismo tiempo es triste darse cuenta que casi un año después de la publicación del informe, junio de 2022, no se había realizado en la facultad ningún acto académico ni simbólico alrededor del trabajo de la Comisión, hasta que gracias a la gestión de la profesora Juliana León se pudo crear este espacio. Puede consultar este evento en el siguiente enlace de video: Sesión de Lectura Ritual ASAB 11 de mayo.

Es importante acotar que la trascendencia de este Tomo Testimonial radica en su carácter de agenciamiento comunal y ritual alrededor del acto de sanación de las heridas colectivas que ha dejado una guerra de más de 50 años. Siendo la ASAB un epicentro cultural donde confluyen un gran número de realidades sociales, se hace vital el trabajo y estudio de este texto, gracias al cual creemos que se podría construir una comunidad con lazos de fraternidad y de apoyo generalizados y canales de comunicación fortalecidos. En el siguiente capítulo de este trabajo buscaremos explicar los propósitos, alcances y desafíos que tienen las lecturas rituales, las cuales se pueden describir como una metodología de lectura y reflexión colectiva alrededor de los testimonios contenidos en el tomo *Cuando los pájaros no cantaban.* Por lo que queriendo hacer un ejercicio de apropiación de esta metodología, hemos buscado en nuestras actividades de lectura colectiva ampliar esta metodología que nos fue legada por la Comisión, añadiendo ejercicios de creación colectiva literaria, gráfica y musical en los que participaron diversos tipos de públicos. Con los cuales, conjuntamente pudimos establecer una conexión más directa con la emocionalidad de cada uno y cada una, relacionando

también las experiencias artísticas y personales de los participantes, pero partiendo del insumo principal, el cual eran los testimonios.

“Este volumen está pensado para un público amplio, para ser leído en voz alta, para que circule entre las personas.” como reza en la descripción alojada en la página web de descarga de este tomo. Sólo así podremos como sociedad, y en este caso como artistas, reconocernos en el sufrimiento de las víctimas, intentar comprender y perdonar las decisiones que tomaron los actores armados, y más importante aún, salir un poco de la burbuja de bienestar que implica la vida en la ciudad y aún más la academia, la cual a veces se conforma con el trabajo artístico desprovisto de contexto social, desprovisto de humanidad.

CAPÍTULO 2. EL RITUAL DE ESCUCHAR DE OTRA MANERA.

2.1. La propuesta de la comisión.

La Comisión de la Verdad llevó a cabo labores de investigación y recolección de testimonios en los 11 territorios de Colombia que fueron designados como "regiones" : "En cada una de estas regiones habrá oficinas regionales a las que hemos llamado Casas de la Verdad. Desde ellas se desplegarán equipos móviles que estarán en los territorios escuchando a la gente y también en el exterior." (Web de la Comisión de la Verdad: EN LOS TERRITORIOS | Presencia territorial , 2018). En los diferentes ejercicios de escucha, que se analizaron posteriormente, se fueron gestando unas metodologías que no tienen un comienzo o un momento exacto en el cual se establecieron dichos métodos como propios, pues a lo largo del trabajo de la Comisión, se fue gestando una comprensión más profunda de la importancia de estos enfoques alternativos, y los mismos comisionados fueron comprendiendo la necesidad de buscar generar nuevas formas de escucha y de recolección. En la cartilla *ESCUCHAR, RECONOCER Y COMPRENDER para transformar. Lineamientos metodológicos: una guía para las comunidades,* escrita por la comisión de la verdad en abril del 2019 previo a los trabajos de campo que se llevarían a cabo en los territorios, puede leerse: "Esta cartilla busca contribuir al entendimiento y la difusión de los lineamientos metodológicos de la Comisión de la Verdad en los territorios a través de un resumen esquemático de su contenido".

A través del artículo "A Listening Device: Colombia's Truth Commission and the Politics of the Audible", escrito por el ex comisionado de la Comisión de la Verdad Alejandro Castillejo Cuéllar para la revista "Human Rights Practice" de la universidad de Oxford, se pueden dilucidar varios de los conceptos complejos y de los métodos que fueron tomando camino en la Comisión para la práctica en la recolección de los diferentes testimonios en el marco del posconflicto armado en Colombia, y toda la labor reconstructiva que llevó a cabo la comisión de la verdad. Nos interesa en este punto resaltar la teorización del acto de "escuchar" que Castillejo expande a lo largo de los capítulos de dicho artículo, pues es así como logra definir a la comisión de la verdad y su labor, como un "Dispositivo complejo de escucha" que se construye a sí mismo en el desarrollo de su labor: "Escuchar es un proceso tanto social como biológico. Implica al menos dos dimensiones interrelacionadas: Por un lado, el acto de escuchar conlleva la idea de "entender el significado de" o "comprender" el contenido de lo que se dice, por ejemplo, en una Inter visión. Por eso, en función de los conceptos con los que escuchamos en las ciencias sociales, existen términos como "escucha política", "escucha ética" o "escucha psicoanalítica", por citar sólo algunas posibilidades. Por otra parte, a nivel del individuo también tiene que ver con las dimensiones sonoras, materiales, tecnológicas y fisiológicas de la audición. En este contexto, las comisiones de la verdad son, entre otras cosas, dispositivos de escucha que administran voces y silencios. En otras palabras, son modalidades colectivas de escucha, encargadas de definir, reunir, categorizar y producir un "conocimiento" institucionalmente legitimado sobre un pasado violento." (Castillejo, 2023)

> *"El tomo Cuando los pájaros no cantaban: Historias del conflicto armado en Colombia es netamente testimonial y coral. Una curaduría de voces que van del pasado al porvenir, pasando por el presente."* (Castillejo, 2022) .

El comisionado presenta, en el mismo artículo publicado en la revista de la Universidad de Oxford, varias consideraciones filosóficas, éticas, políticas, metodológicas, pedagógicas y comunicativas que se tuvieron en cuenta en la creación del Tomo Testimonial de la Comisión de la Verdad *Cuando los pájaros no cantaban*. En cuanto a la responsabilidad ética, Castillejo explica la complejidad de la recolección y circulación de los testimonios y la importancia del proceso para evitar daños a las víctimas. Se plantea entonces en este punto, un cuestionamiento filosófico y ético que implica el pretender representar el sufrimiento humano, sin causar más dolor: "El testimonio de la víctima funciona, en efecto, como un "certificador" simbólico y performativo, por así decirlo, de ese pasado. La comisión exploró un sufrimiento que bien puede vivir en los cuerpos y las vidas de las personas y que, sin embargo, "ya no existe". Pero, ¿qué tipo de "pasado" produce el proceso de búsqueda de la verdad en Colombia? ¿Y cómo se archiva y se hace legible y audible?" (Castillejo, 2023).

En cuanto a las consideraciones conceptuales, Castillejo reconfigura la constitución de las comisiones de la verdad en general, como el escenario que busca la transición hacia la paz de una sociedad. Además, destaca la importancia de la enunciación pública del sufrimiento como un medio para liberar a la sociedad del flagelo de un pasado violento. Metodológicamente, el tomo testimonial del informe final toma un enfoque que radica en presentar y en comprender las experiencias del dolor social, desde los testimonios personales, desde la persona hacia lo general, buscando así comprender cómo estas experiencias pueden llegar a ser un fenómeno que moldee la vida cotidiana de la sociedad, y que aporte a la no repetición. Es importante también resaltar, que metodológicamente en el acto de escuchar los relatos desde quienes los vivieron, se ha enfatizado "lo dolido" más que "lo dañado":

> *"La comisión de la verdad de Colombia estableció sus propias condiciones de audibilidad. Las "voces" se escucharon en un registro experiencial particular, como certificadores del dolor colectivo. El poder de una comisión también reside en trazar una línea imaginaria e institucional entre lo que es "audible" (o legible) y lo que es "inaudible". Lo que yo llamo las "capas de la escucha", desde la enunciación en el lenguaje hasta el silencio como testimonio, depende de las tensiones entre estas condiciones de legibilidad y audibilidad de la violencia y los lenguajes técnicos con los que se define."* (Castillejo, 2021).

Con relación a los aspectos pedagógicos, el tomo testimonial se entiende y se practica desde su concepción como un objeto educativo accesible para lectores en general, especialmente nuevas generaciones, aunque se espera que sea capaz de ser leído independientemente entre sus diferentes formas de escritura y de alcances, también se plantea, especialmente en este tomo, la intención que se le dió de leerse colectivamente.

Presentamos una muestra de estos productos propuestos que, desde la pedagogía, la educación, el arte, la academia, ciencia y tecnología, entre otros; promovieron tanto el trabajo de la comisión como la implementación de los procesos de verdad, reconciliación y no repetición en los territorios. Haciendo un acercamiento breve a esto, encontramos, por el lado del arte, muestras e intervenciones artísticas, como es el caso del ritual *Llamamiento a la verdad* que buscó generar un despliegue cultural y creativo en todo el territorio colombiano: Llamamiento a la Verdad. O como la producción de la colección de *Cantos de verdad* que recopila canciones y piezas musicales que no sólo produjo la comisión de la verdad, sino también comunidades y artistas de diferentes regiones del país. Estos

cantos son particularmente importantes para nosotros, pues al ser un producto musical que va en torno a la verdad, entendemos que su impacto debe ser similar al de nuestras composiciones, o al menos eso quisiéramos como creadores y como artistas conscientes de nuestro proceso. “Estos cantos nos permiten comprender y reconocer el sentir de las personas y las colectividades frente al conflicto armado, las resistencias, la resiliencia, la verdad, la convivencia y la no repetición.”: Cantos de Verdad.

Uno de los proyectos de la mano de la Comisión y de colectivos u organizaciones privadas que implementaron tecnologías novedosas, es el caso del proyecto *Huellas de Desaparición* que termina siendo el resultado de una colaboración entre la Comisión de la Verdad de Colombia y la agencia de investigación Forensic Architecture. Lograron estudiar tres casos de la historia del conflicto armado con una característica similar entre ellas: la desaparición. Utilizando el análisis geoespacial de datos y de imágenes aéreas y satelitales: Huellas de Desaparición.

En cuanto a producciones escritas, hay una gran variedad de productos que se encuentran inscritos en la página oficial de la comisión de la verdad. Uno de estos trabajos da cuenta de algunas historias en forma de relatos, poemas y crónicas que hablan de cómo los pueblos originarios están y han estado en riesgo desde siempre. Este trabajo llamado *Recuerdo mi origen: relatos de resistencia indígena*, es un recuento de historias en forma de escritos y grabaciones: Recuerdo mi Origen. Así mismo, una de las producciones escritas y visuales más impactantes, es el resultado de la investigación liderada por el equipo de la fundación OjoRojo Fábrica Visual, que rescató un periódico que fue vetado hace 65 años y trae a circulación hasta ahora: La Época. Este curioso hecho de censura, alienta aún más a producciones como la nuestra a contribuir en la difusión de la historia de nuestro país.

Luego de la exposición de los productos y proyectos referentes para nosotros, y de las metodologías más relevantes que implementó la Comisión de la Verdad en su trabajo de campo, es en este punto que aparecen dos enfoques importantes para nuestro trabajo, que presentan influencias de las metodologías propias que surgieron, como ya explicamos, durante los trabajos de campo que hizo la Comisión. Primero, el procedimiento de “escuchar de otra manera” para la Comisión de la Verdad, implica un enfoque transformador en la manera en que se aborda y se comprenden los testimonios de las víctimas en cualquier proceso de esclarecimiento. Esto va más allá de simplemente escuchar, implica una escucha profunda que reconoce la complejidad de las historias de sufrimiento humano y busca comprenderlas desde las perspectivas individuales y colectivas de quienes las experimentan. Además, esto significa dar voz a esas experiencias de una manera que va más allá de simplemente registrarlas, que busca comprender y representar la profundidad del dolor y las implicaciones sociales y personales que conllevan.

> *“Decíamos al comienzo que la escucha es un proceso social. Se inicia con una intención – la de escuchar– y termina cuando la palabra circula para que otros la reciban, bien sea en forma de libro, en una plataforma sonora o en un ejercicio peripatético de compartir historias al que se ha llamado «Lecturas Rituales», porque caminar y leer en voz alta fueron parte del proceso de producción de este texto, y constituyen su legado”* (Castillejo, 2022).

Segundo, es la propuesta metodológica que la Comisión asumió y aplicó, y que nosotros en los procesos de lectura, también hemos intentado replicar: las “lecturas colectivas”.

> *"¿Qué clase de objeto pedagógico es el Tomo Testimonial? ¿Qué podemos enseñarnos los unos a los otros con sus páginas? ¿De qué manera podemos «sacar el libro del libro» para que tenga su vida propia? Parte del proceso fue concebirlo desde el comienzo como un conjunto de relatos que pudiera ser leído en voz alta por públicos amplios. En otras palabras, que circulara entre las personas era fundamental, su razón de ser. Este propósito inspiró la creación de lo que luego llamamos Lecturas Rituales"*. (Castillejo, 2022).

Las lecturas rituales, En palabras de Castillejo, "proponen un modo distinto de contar la violencia que se ha vivido en medio de la guerra y se saldrán de los esquemas tradicionales del uso del testimonio, debido a que se crearán unos espacios en donde se hará uso de las artes sonoras para crear una disposición hacia la escucha profunda de la palabra." Así pues, creemos que las lecturas rituales toman un carácter importante y fundamental tanto en el esclarecimiento de la verdad, como en la aceptación, la reparación y la reconstrucción del tejido social, por la fuerza e importancia en sus componentes, de los cuales identificamos y subrayamos algunos:

El respeto y reconocimiento que le dan a las víctimas y a sus relatos, buscando no sólo escuchar o condensar un testimonio, sino honrar su memoria y la de los familiares, amigos, o conocidos perdidos. Dar esa voz a sus experiencias, irremediablemente contribuye a la sanación y a la dignificación de quienes fueron alcanzados por la violencia en Colombia.

Su inmenso aporte a ***La construcción de la verdad,*** pues más allá de escuchar y recoger testimonios, la construcción de una narrativa colectiva sobre lo ocurrido y su posterior publicación y presentación ante otras víctimas, victimarios, actores del conflicto o público en general, es fundamental para la reconciliación de una sociedad, para la justicia tradicional y transicional en este caso y para la no repetición en futuros conflictos, pues contribuye a la comprensión de hechos tan complejos y sus consecuencias tan dolorosas.

También, las lecturas rituales debido a su planteamiento inicial y a su procedimiento, tienen una carga muy grande y compleja de **Memoria y simbolismos** al ser eventos colectivos que recogen sentires, memorias, relatos y reconocimientos de sufrimientos que, al ser exteriorizados y escuchados, generan un impacto emocional alto en la sociedad, aportando a mantener viva la memoria de lo sucedido y a crear, muchas veces inconscientemente, un acuerdo social hacia la no repetición.

Finalmente, identificamos un componente complejo pero visible en cada parte del tomo testimonial: **El reconocimiento del sufrimiento**. Desde el primer momento de la lectura del tomo, es inevitable percibir el dolor de las personas en los testimonios que allí se plasmaron, y esa exposición del sufrimiento en un contexto ritual, aporta no sólo al esclarecimiento como ya se ha dejado en claro, sino que además invita a la sociedad a reconocer y reflexionar sobre el daño causado por el conflicto armado, y que se busque la no repetición. Creemos que ese reconocimiento del dolor, de la verdad, de la realidad; fomenta la empatía hacia las víctimas, y la unión de una sociedad que ha sido históricamente dividida intencionalmente.

> *"De esta forma, las Lecturas Rituales nos permiten el acto de legar. En su origen, la palabra lectura proviene del latín lĕgĕre, palabra a su vez emparentada con lĭgare, que significa ligar. Y las Lecturas Rituales ligan con el porvenir, ya que, al compartirlos, los testimonios los vuelven parte del patrimonio inmaterial de la nación. Entonces, la herida que hay en ellos se va incorporando a la piel colectiva y con los años se convierte en arruga. El relato es una urdimbre."* (Castillejo, 2022).

A propósito de la propuesta que la comisión hizo para llevar a cabo las lecturas y los espacios de verdad y reconciliación; nosotros en nuestro proceso creativo, también implementamos (en las metodologías propuestas a continuación) el modelo de "lectura ritual" antes explicado, que nos dio como resultado insumos que nutrieron la creación de las composiciones que teníamos planificadas. Cabe resaltar que incluir otras voces además de las nuestras en la creación de las letras, o incluso en las metáforas musicales que implementamos en las canciones, es indispensable para continuar en la línea de la creación colectiva que nos llevó a crear -en nuestro concepto- un discurso más amplio e incluyente. Que más voces nos lleven a más oídos.

2.2 Metodologías para las sesiones con los grupos de lectura

Como una respuesta personal de nosotros como estudiantes de la facultad de artes, y como artistas relacionados con procesos musicales y sociales en los diferentes territorios que recorremos y que habitamos, decidimos en algún punto de nuestro quehacer, llevar a cabo una serie de sesiones de lecturas colectivas que tenían como primicia la divulgación, difusión y promoción del inmenso trabajo que la Comisión de la Verdad realizó en la investigación y redacción del informe final. Decidimos entonces conseguir un espacio en la facultad, en un horario específico, donde pudiéramos llevar a cabo actividades colectivas, reproducir videos y audio, y tener a la mano computadores que le permitieran a los participantes, acceder al documento, especialmente el apartado que se trabajó que fue el tomo testimonial *"Cuando los pájaros no cantaban"* del ya mencionado informe. Finalmente, se realizaron las piezas gráficas correspondientes, que fueron difundidas de manera digital en las redes sociales de cada uno de nosotros, y en las redes sociales de algunos grupos universitarios no oficiales, de los cuales tenemos conocimiento de su alcance mediático dentro de la comunidad estudiantil, especialmente en la facultad de artes ASAB.



Figura 1. Imagen de difusión para lecturas colectivas en la facultad de artes ASAB, abril 2023.

Así pues, comenzamos a delimitar el alcance de las lecturas, y de la mano del mismo Informe que tiene una propuesta clara ya explicada en este documento, decidimos plantear metodologías que no sólo permitieran la lectura, la escucha, y la percepción visual colectiva de algunos contenidos de apoyo que ya mencionaremos, sino que también propusimos actividades que llevaran a los asistentes a aportar a una creación colectiva más allá de la palabra. En este punto, se hicieron dos metodologías para las tres sesiones que se llevaron a cabo en el taller digital de la facultad, que contó con un promedio de 5 asistentes por sesión. Las metodologías pretendían llevar un discurso, que empezara por el contexto tanto social como propositivo de estos espacios, que continuara con las lecturas colectivas, y que desembocara en actividades, cuestionamientos, discusiones, etc. Arrojando resultados tangibles que nos servirán en los procesos creativos que tenemos pensados para más adelante.

Metodología sesión No. 1: Facultad de Artes ASAB, libre asistencia.

explicar que son sesiones exploratorias

1. Explicar por qué estamos aquí y compartir el video de la canción dime la verdad: (91) Solo la verdá - YouTube (Villamizar, 2018)

2.Lectura del libro de las devastaciones y la vida.

3. Preguntas conversa, a partir de la lectura realizada:

- *¿Se siente atado a algún lugar?*
- *¿Qué condiciones no permiten la paz de esos territorios?*
- *¿Cómo les afecta personalmente los cambios en la naturaleza y el lugar que habita?*
- *¿Cree que el tratado con las farc ha ayudado a que haya una paz y compensación para la naturaleza?*

4. Relación a un territorio a través de los mitos y leyendas

Metodología sesión No. 2: Facultad de Artes ASAB, libre asistencia.

1. Volver a explicar por qué estamos aquí.

2.Lectura del libro de las devastaciones y la vida.

3. Preguntas conversa, a partir de la lectura realizada:

- *Si estamos aquí por las víctimas y las víctimas necesitan la verdad para perdonar ¿El medioambiente es una víctima del conflicto?*
- *¿Se le cuenta la verdad al medioambiente?*
- *¿Es posible la justicia ambiental en un país aún sin conflictos armados?*

4. Actividad de seguir escribiendo el texto "La reina del monte" a modo de cadáver exquisito[3].

Metodología sesión No.3 : Facultad de artes ASAB, libre asistencia.

1. *Presentación del espacio si hay nuevos asistentes. Que ellos compartan su cercanía al conflicto y qué los llevó a participar de este espacio.*

2. Conversatorio:

- *¿Para qué nos sirve como sociedad leer el tomo testimonial?*
- *¿Cree en el poder del arte para reconocer su historia y transformar su realidad?*
- *¿Cómo podríamos hacer que más gente se entere de estos testimonios?*

3. Lectura epílogo del libro de las anticipaciones y de todos los testimonios de la primera sección "Qué le pasó a mi hijo":

- *Papi, no te lleves esa bicicleta.*
- *Dolor en el ombligo.*
- *Yo tuve esa pesadilla.*
- *Mamá, yo no voy a volver.*
- *Un día de estos va a cambiar la vida*
- *Dani, no se vaya*
- *Corazonada de madre*
- *De pronto no haya sido mi hijo*

4. Compartir sentimientos que genera la lectura. Preguntas guías:

- *¿Hemos habitado los territorios que se mencionan en los testimonios?*
- *- ¿Cuándo un joven opta por ser combatiente se convierte en un actor violento o es una víctima más del conflicto?*
- *¿Es más sencillo perdonar a otra persona o perdonarse a uno mismo?*

Metodología sesión No. 4 en un grupo académico: "Narrativas Visuales y Musicales"

[3] El cadáver exquisito es una técnica de creación colectiva surgida a partir de un juego que crearon algunos escritores pertenecientes al surrealismo francés a finales del siglo XIX.

Se busca explorar las narrativas visuales y poéticas relacionadas con el conflicto armado a través de la lectura y la creación artística.

1. Introducción (15 minutos):

- *Presentar el propósito de la sesión y los objetivos.*
- *Preguntarles a los estudiantes si han tenido antes algún acercamiento al Informe de la Comisión.*

2.Lectura y visualización (30 minutos):

- *Leer el texto testimonial en voz alta de manera colaborativa, asignando partes del texto a diferentes estudiantes voluntarios.*
- *Después de cada sección leída, permitir que los estudiantes creen imágenes visuales que representen sus interpretaciones y emociones frente al texto.*

3.Discusión y análisis (15 minutos):

- *Compartir las imágenes visuales creadas (anónimamente), y discutir cómo reflejan las experiencias y emociones del conflicto.*
- *Reflexionar sobre cómo la música (pensando en un ambiente sonoro), podría complementar estas imágenes visuales.*

Metodología sesión No. 5 en un grupo académico: "Narrativas Visuales y Musicales"

Se busca explorar las narrativas visuales y poéticas relacionadas con el conflicto armado a través de la lectura y la creación artística.

1.Introducción(15 minutos):
-Volver a recordar el propósito y los objetivos de la sesión.
-Mostrar ejemplos breves de canciones y obras de arte relacionados con el conflicto armado en nuestro país. Tomando como fuente el portal Activaciones artísticas y culturales.

2.Lectura y visualización (30 minutos):

- *Continuar leyendo el texto testimonial en voz alta de manera colaborativa, asignando partes del texto a diferentes estudiantes voluntarios.*

3.Composición poética (30 minutos):

Los estudiantes utilizan las emociones y las imágenes visuales como inspiración para componer frases a manera de cadáver exquisito.

4.Presentación y síntesis (15 minutos):

- *Se presentan las composiciones colectivas.*
- *Reflexionar sobre cómo la música y el arte visual pueden trabajar juntos para transmitir un mensaje poderoso sobre el conflicto armado.*

2.3. Registro y resultados del proceso.

De las tres primeras sesiones de lecturas rituales, conseguimos resultados muy favorables para nuestro proceso creativo, puesto que más allá de la poca asistencia que tuvimos, encontramos mucho valor en las discusiones y reflexiones que allí se dieron. Para complementar un poco la idea anterior y poder transmitirle al lector la importancia de este espacio, queremos compartir una anécdota referente al primer encuentro que tuvimos con la intención de realizar una lectura colectiva del *Tomo Testimonial*, ocasión en la cual, por las diferentes dinámicas académicas y sociales de la facultad, no hubo asistencia de ningún miembro de la comunidad. Entonces, estando solos los dos, decidimos que, para no perder el esfuerzo de habernos encontrado, íbamos a empezar con la lectura de algunos testimonios, con lo cual nos sentimos leyendo de forma muy íntima, casi que en soledad, hasta que llegamos a un momento en el que nos sentimos sobrecogidos por la naturaleza de los testimonios que leímos.

Luego de darnos cuenta de las emociones que nos había generado esa primera lectura del Tomo, decidimos dar por terminada la sesión para poder salir a tomar una aromática y hablar de una forma más tranquila de lo que sentíamos. Al llegar la siguiente sesión, a la que asistieron dos personas además de nosotros, pudimos evidenciar una notable diferencia entre la sensación de leer el tomo "individualmente" a leerlo con varias personas. Con lo cual confirmamos la necesidad de una dinámica colectiva de cooperación en el abordaje de estos textos que sin duda atraviesan la sensibilidad de cualquier persona que se acerque a ellos. En este sentido, para la segunda sesión con asistentes intentamos redoblar los esfuerzos de convocatoria, pues creíamos que entre más numeroso y diverso fuera el grupo de lectura, podría llevarse a cabo un ejercicio más sano en términos de tejido de la memoria colectiva.

Para las dos primeras sesiones elegimos textos del libro de las devastaciones y la vida, que dieron pie a disertaciones que iban muy ligadas con nuestra conexión con el territorio y con nuestras familias. Lo cual requirió un esfuerzo de los participantes para compartir algunos sentires personales donde trataban de ubicar su posición dentro del conflicto. Por otro lado, una de las preguntas que propusimos para el diálogo fue **¿Cree en el poder del arte para reconocer su historia y transformar su realidad?**, la cual abrió un debate importante en el cual queremos destacar la intervención de Felipe Acosta, uno de los asistentes a esas sesiones, al que vamos a citar textualmente:

> *"... yo lo que creo es que el arte o la música es la herramienta únicamente dentro de un conglomerado mucho más amplio que tiene que ver con política, tiene que ver con el ser humano… entonces el arte es una más de las herramientas, y creo que la función es precisamente esa reivindicación simbólica" (Acosta, 2023).*

A partir de esa idea compartida por el compañero, empezamos a entender un poco más la función de este trabajo de grado.

Pensando en otro tipo de resultados, decidimos cambiar la forma de nuestras lecturas, y trasladar el espacio. De ser un espacio voluntario totalmente, acordamos llevar el proceso de lectura colectiva a un aula con asistentes fijos y cotidianos en un espacio ya establecido dentro de la academia. Es en

este punto, donde surgen dos cuestionamientos importantes: El primero, al llevar la lectura a un espacio que no es voluntario ¿Encontraremos la misma intención de aportar a una discusión o a una actividad propuesta? y segundo ¿Son las voces que no están conscientes del alcance del informe final de la Comisión, igual de importantes en su aporte a nuestra creación, que las que llegan con una voluntad y una consciencia propia del conflicto y del informe? Es con estas problemáticas, que tuvimos que plantear una metodología totalmente distinta, que nos ayudara a nosotros a hacer una aproximación de cómo la comunidad estudiantil de la facultad de artes ASAB percibe el tema del conflicto.

Decidimos realizar una sesión en un grupo académico definido, en una de las clases del maestro Adrián Gómez (docente del Proyecto Curricular de Artes Plásticas y Visuales), pues conocemos el proceso de concientización en derechos humanos y en organización tanto estudiantil como docente, que él lleva a lo largo de su paso por la facultad. Cabe aclarar que la metodología propuesta, y que se encuentra en el apartado anterior, fue aprobada por el docente en cuestión, y que el rumbo de la misma fue decidido por las particularidades del grupo objetivo: estudiantes en su mayoría de artes plásticas y visuales.



Figura 2. Grupo de trabajo en la lectura colectiva del día 18 de marzo de 2024. Autoría propia.

Con este grupo diseñamos dos sesiones, atendiendo a dos escenarios tras la lectura de los apartados elegidos del Tomo testimonial. El primero que, al ser en su mayoría estudiantes de Artes plásticas y

visuales, les propusimos expresar desde sus habilidades todo aquello que les iba generando la lectura y los relatos descritos en el Informe (en forma de creaciones gráficas artísticas). En segundo lugar que, a partir de allí, pudieran también liberar su mente para expresar en palabras las emociones e impacto de los relatos en una estrategia de Cadáver exquisito que nos permitiera a nosotros inspirar nuestras composiciones musicales.

En la primera sesión, iniciamos la correlación entre los relatos del informe y la creación artística de narrativas visuales y poéticas producto de la lectura colectiva. Presentamos los objetivos del proyecto y el propósito específico de la sesión a modo de introducción. Le contamos al grupo que la Comisión que consolidó el Informe, sugiere que este apartado (el Tomo de testimonios) sea leído de manera colectiva para así ir tejiendo las narrativas, emociones, sentimientos, frustraciones y esperanzas en torno a la comprensión de un conflicto que nos ha permeado a todos como comunidad. A modo de detonante, mostramos ejemplos breves de canciones y obras de arte relacionadas con el conflicto armado.



Figura 3. Sitio web Activaciones Artísticas y Culturales de la Comisión de la Verdad.

Indagamos si los estudiantes de esa clase, en su mayoría de artes visuales, habían tenido antes un acercamiento con el Informe final de la Comisión de la verdad más allá del reconocimiento de su existencia.

Posteriormente, de manera voluntaria, invitamos a los estudiantes a leer apartados de los relatos en voz alta y delante de todo el grupo de la misma manera en que la comisión plantea las ya explicadas lecturas rituales. Para el grupo fue un performance de voces colectivo que fue conectando a los participantes con el contexto desgarrador de los relatos y con la realidad tangible de nuestra historia de violencia.

Luego, les pedimos que crearan imágenes dibujadas que representaran sus interpretaciones de lo leído y, sobre todo, las emociones que les generaron



Figura 4. Dos dibujos creados por los estudiantes que participaron de la sesión.



Figura 5. Dibujo creado por uno de los estudiantes de APV que participó en la sesión.

Al terminar las representaciones artísticas (las cuales no fueron firmadas por sus autores) se rotaron entre los participantes para observar los resultados y posteriormente, generar una conversación sobre cómo dichas creaciones expresaron los sentimientos generados por la lectura de los relatos y su relación con el contexto de conflicto de nuestra sociedad. Experimentamos conexiones poderosas con diversos sentires y lugares de enunciación a partir de cada trazo de los artistas en formación.

Si bien, para esta sesión habíamos planeado reflexionar sobre cómo la música podría ser un complemento poderoso para las imágenes realizadas, no contamos con el tiempo suficiente, por lo que se movió ese ejercicio para la siguiente sesión.
En la segunda sesión con el grupo de Artes Visuales, presentamos de nuevo el proyecto y el propósito del taller para involucrar a algunos estudiantes que no estuvieron presentes en la clase anterior. Continuamos con la lectura de los textos testimoniales con la misma dinámica de la primera parte en la que los estudiantes de manera voluntaria leyeron en público algunos fragmentos.

Luego de realizar varias lecturas, retomamos las imágenes creadas por los participantes en la primera sesión y algunos estudiantes mencionaron palabras, conceptos o emociones que los conectaban con las creaciones artísticas como: naturaleza, muerte y desolación. Los guiamos a pensar sobre cómo se puede sentir la muerte de alguien o algo (como la misma naturaleza) y los participantes relacionaron el tema con ausencia, pérdida, melancolía, cariño, soledad, desesperanza. Les preguntamos cómo representarían gráficamente esos sentimientos desde sus habilidades artísticas y si sabían acerca de la semiótica como la disciplina que aborda los procesos y cadenas de significado que, en este caso, nos permite abordar la intrínseca relación entre el tema del conflicto armado y su representación de múltiples maneras en elementos que expresan sentidos diversos y complejos.

Les explicamos que nuestra propuesta es construir una cadena de sentido desde la lectura e interpretación de un lenguaje escrito (testimonios) a un lenguaje gráfico (imágenes artísticas) y a un lenguaje musical que desde lo sonoro podría suponer un gran complemento. A continuación, nuestras preguntas guía y algunos comentarios de los participantes:

¿Hay forma de que estas imágenes las podamos traducir a sonidos? ¿Cómo traducirían la muerte o cómo sonaría la naturaleza?

Participante 1: Yo usaría sonidos como graves, pensando en las mismas líneas que había dicho ahorita y cosas similares que en conjunto lograran como algo de pesadez, me imaginaría la tuba o algo así"

¿Ustedes podrían imaginarse alguna música que pueda acompañar esto (alusión a las lecturas previas de testimonios) o reemplazar el testimonio o potenciar lo que quiere decir?

Participante 2: Yo creo que más que música, un sonido como paisaje sonoro, como una construcción de una historia a partir de diversos sonidos

¿Al estilo de una novela radial o algo así?

Sí, con efectos de sonido.

Participante 1: Una narración.

Participante 3 (Maestro): Cuando pienso en estas cosas pienso en una voz humana casi que a modo de lamento que no necesita palabras. Pienso en algunos arrubios, alabaos, lamentos, cantos de solo la voz expresándose fuertemente, pienso no sé, en cantos tradicionales, pienso en voces también tradicionales. Pienso en la voz de Mercedes Sosa, por decir algo, que incluso a veces sin palabras es un lamento de la tierra. Voy de Mercedes Sosa a una cuestión más — pero siempre me acuerdo de The great Gig in the Sky de Pink Floyd que es un momento donde hay una voz de mujer que lo que hace es naturalmente hacer como catarsis. Siempre pienso en esas cosas y a veces en sonidos de instrumentos de viento. Pienso en gaitas, flautas, en las que se siente la madera o la caña.

Participante 4: Yo Pensaría en susurros como esas vocecitas que hay en la cabeza, las cosas que la otra persona — muchos susurros, muchas voces a la vez.

Participante 5: Pienso en percusiones

¿Cómo sientes que podrían ir ahí?

Yo siento que, en una composición con sonidos del cuerpo, suspiros y llantos, una especie de ensamble con el que se pueda recordar.

Participante 1: Sobre el tema de la narración, me imaginaba por ejemplo las pisadas en la tierra con botas o alguien tocando a la puerta como ese tipo de sonidos, o que están siendo perseguidos, que cuenten una historia, que acompañen la narración.

¿Ustedes creen que hay alguna cosa que el sonido pueda representar que la imagen no pueda o al revés? Principalmente podemos hablar de sentimientos.

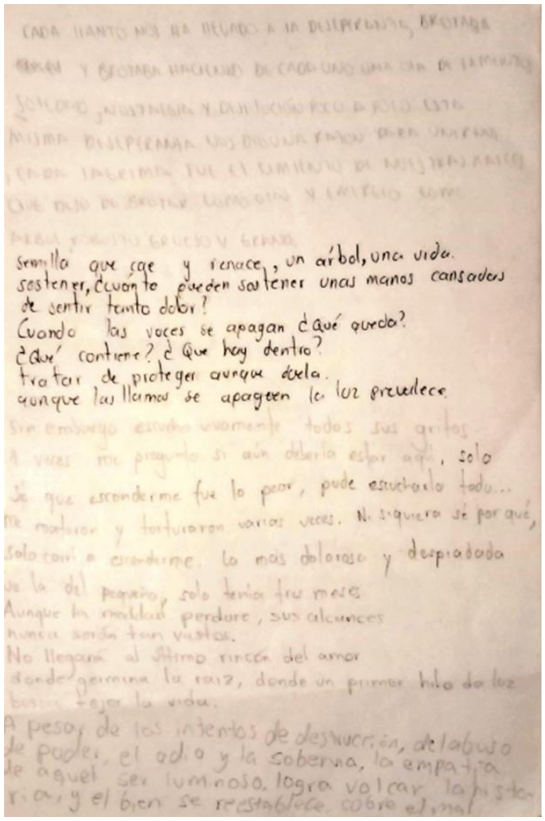
Participante 5: Pues en mi caso no creo que sea que alguna de las dos no pueda representar algo, pero creo que una es más fuerte que la otra. Para mí los sonidos o la música son más impactantes porque hay una saturación absurda de imágenes entonces es más fácil conectar con los sonidos.

Posteriormente, organizamos 3 subgrupos de 5 personas y explicamos la instrucción consistente en elegir una o varias imágenes creadas por ellos mismos, así como los elementos más poderosos legados por la lectura de testimonios para luego, crear un cadáver exquisito con palabras. En este ejercicio también le pedimos a los estudiantes que pensaran en todo lo que podrían sentir ellos y también las víctimas de los sucesos narrados en los testimonios, así como en aquellas que llegaron a los territorios a escuchar esos relatos y a consolidar el informe final que le presentó al país la Comisión de paz. Les hablamos de “la lectura ritual” que es el nombre que lleva el proceso de lectura colectiva que hemos realizado en las dos sesiones.

Explicamos que un cadáver exquisito es una técnica de composición colectiva que inició en la literatura. Una persona de cada grupo inició con una idea o palabras en la parte superior de una hoja y a medida que se iba cambiando el escritor, se iba doblando la hoja para ir ocultando lo anteriormente

escrito y así hasta el final. El propósito era que, al cierre, se pudiera desdoblar toda la hoja para evidenciar la composición de todos los participantes.

A continuación, presentamos los ejercicios originales a puño y letra de los participantes y posteriormente, la transcripción de sus ideas, las cuales fueron **nuestro insumo principal para elaborar una de nuestras composiciones musicales:**



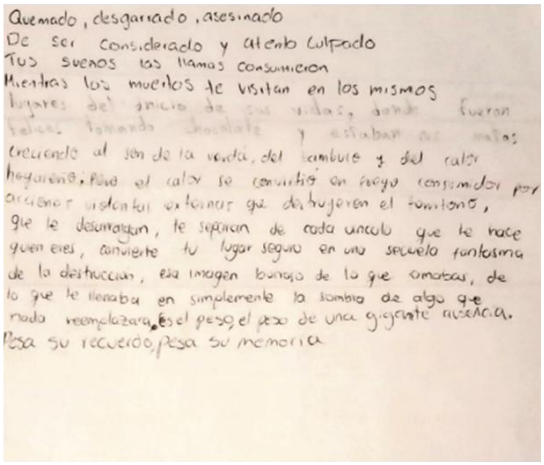


Figura 6. Cadáveres exquisitos producidos en colectivo por los estudiantes de APV.

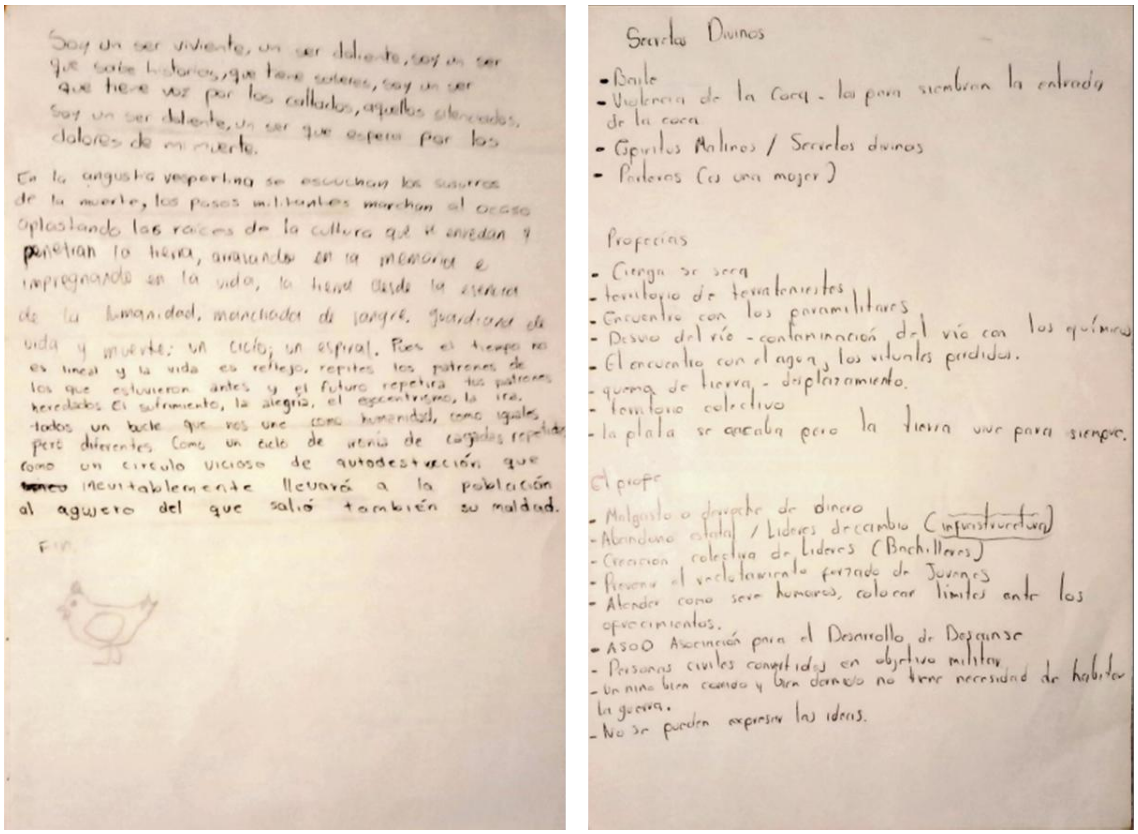


Figura 7. Cadáveres exquisitos producidos en colectivo por los estudiantes de APV.

Además, digitalizamos los cadáveres exquisitos que surgieron de las actividades propuestas.

CADÁVER EXQUISITO SESIÓN DE LECTURA RITUAL
GRUPO 1 DE ESTUDIANTES DE ARTES PLÁSTICAS

Soy un ser viviente, un ser doliente, soy un ser
Que sabe historias, que tiene saberes, soy un ser
Que tiene voz por los callados, aquellos silenciados,
Soy un ser doliente, un ser que espera por los
Dolores de mi muerte.

En la angustia vespertina se escuchan los susurros
De la muerte, los pasos militantes marchan al ocaso
Aplastando las raíces de la cultura que se enredan y
Penetran la tierra, arrasando en la memoria e
Impregnando en la vida, la tierra desde la esencia
De la humanidad, manchada de sangre, guardiana de
Vida y muerte; Un ciclo, un espiral.

Pues el tiempo no es lineal y la vida es reflejo, repites los patrones de
los que estuvieron antes y el futuro repetirá tus patrones

heredados. El sufrimiento, la alegría, el egocentrismo, la ira.
Todos un bucle que nos une como humanidad, como iguales
Pero diferentes. Como un ciclo de ironía de cagadas repetidas,
Como un circulo vicioso de autodestrucción que
Inevitablemente llevará a la población
Al agujero del que salió también su maldad.

Fin.

CADÁVER EXQUISITO SESIÓN DE LECTURA RITUAL
GRUPO 2 CON ESTUDIANTES DE ARTES PLÁSTICAS

Quemado, desgarrado, asesinado
De ser considerado y atento culpado
Tus sueños las llamas consumieron
Mientras los muertos te visitan en los mismos

Lugares del inicio de sus vidas, donde fueron
Felices tomando chocolate y estaban sus matas

Creciendo al son de la verdá, del bambuco y del calor
Hogareño; pero el calor se convirtió en fuego consumidor por
Acciones violentas externas que destruyeron el territorio,
Que le desarraigan, te separan de cada vínculo que te hace
Quien eres, convierte tu lugar seguro en una secuela fantasma
Lo que le llenaba en simplemente la sombra de algo que
Nada remplazará.

Es el peso, el peso de una gigante ausencia.
Pesa su recuerdo, pesa su memoria.

CADÁVER EXQUISITO SESIÓN DE LECTURA RITUAL
GRUPO 3 DE ESTUDIANTES DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES

Cada llanto nos ha llevado a la desesperanza, brotaba
Y brotaba haciendo de cada uno una ola de lamentos
Soledad, nostalgia y desilusión poco a poco esta
Misma desesperanza nos dio una razón para unirnos
Cada lagrima fue el cimiento de nuestras raíces
Que dejo de brotar como olas y emergió como
Árbol robusto grueso y grande( )

Semilla que cae y renace, un árbol, una vida.
Sostener, ¿Cuánto pueden sostener unas manos cansadas

De sentir tanto dolor?
Cuando las voces se apagan ¿Qué queda?
¿Qué contiene? ¿Qué hay dentro?
Tratar. De proteger aunque duela.
Aunque la llamas se apaguen la luz prevalece.

Sin embargo escucha vivamente todos sus gritos
A veces me pregunto si aún debería estar aquí, solo
Sé que esconderme fue lo peor, pude escucharlo todo…
Me mataron y torturaron varias veces. Ni siquiera se por qué
Solo corrí a esconderme. La más dolorosa y despiadada
Fue la del pequeño, solo tenía tres meses.

Aunque la maldad perdure, sus alcances
Nunca serán tan vastos.
No llegará al último rincón del amor
Donde germina la raíz, donde un primer hilo de luz
Busca tejer la vida.

A pesar de los intentos de destrucción, del abuso
De poder, el odio y la soberbia, la empatía
De aquel ser luminoso, logra volcar la historia,
Y el bien se reestablece, sobre el mal.

CAPÍTULO 3. EL FUTURO TAMBIÉN SE CANTA.

3.1. Aproximación a la canción protesta y la canción social.

Para la escritura de canciones se podrían tomar diversos referentes a lo largo de la historia musical. En un país en que las corrientes compositivas se determinan a partir de los matices que generan el mestizaje y la interculturalidad particular de cada territorio de la geografía nacional, es peligroso homogeneizar de forma simplista bajo el término de música colombiana, pues en este proceso se tiende a responder en favor de ideales y proyectos políticos centralistas y excluyentes, para conocer un poco más sobre esta temática, se puede consultar a Wade (2002).

Por lo tanto se vuelve necesario definir la intención o el objetivo con el que se componen las canciones de este trabajo, porque bien podríamos vernos tentados por un lado, a continuar y fortalecer un discurso oficialista sobre el conflicto armado en el país, tal vez acogiendo estéticas y sonoridades que han tenido estrecha relación con la clase política del país y que han servido también directa o indirectamente para moldear una identidad cultural nacional al servicio de los intereses de esta clase social. También podríamos poner sobre la mesa, la posibilidad de suscribirnos dentro de una práctica creativa más cercana a lo que se denomina como "música popular". Con lo cual, y según Pablo Vila en su libro *Music and Youth Culture in Latin America: Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires(2014),* se anclaría la práctica musical a un cuerpo que como sujeto es atravesado por un cruce entre las identidades narrativas de cada persona y las identidades narrativas que la música intenta materializar a través de sonidos, discursos, instrumentaciones, interpretaciones, etc. Y que, en adición a lo anterior, estaría innegablemente mediado por las dinámicas de consumo y entretenimiento propias de las sociedades capitalistas en las que vivimos actualmente.

Con base en lo anterior, y sin caer en juicios morales que intenten demostrar si las prácticas musicales descritas en el anterior párrafo son correctas o incorrectas, decidimos que a pesar de que aportan experiencias valiosas para el desarrollo de un proyecto creativo musical, no son suficientes y se quedan cortas a la hora de abordar las temáticas e intenciones que dentro del Tomo Testimonial se contienen. Puesto que nuestra postura debe ser, al igual que los miembros de la Comisión, el escuchar y darle voz a las voces que han sido silenciadas sistemáticamente por el conflicto armado. De nada sirve que estudiemos y reflexionemos con los testimonios de un gran número de personas que aparentemente son minorías, si vamos a convertir ese trabajo en un instrumento que replique la hegemonía cultural impartida por las clases poderosas, simplemente por el hecho de habitar con comodidad una serie de privilegios económicos, sociales y epistemológicos. La música que es fruto de este trabajo investigativo, tiene principalmente que ser provista de conciencia social. Para lo cual, intentaremos ahondar en dos casos de música y de músicos que creemos pueden servir de referentes para nuestro propósito de comprometer las composiciones de este trabajo con las causas sociales que se defienden a través del Informe y de todo el trabajo de la Comisión de la Verdad.

En primer lugar, como un elemento orientador, intentaremos esbozar los planteamientos conceptuales que existen alrededor del término *canción social* o en otras acepciones *canción protesta*, para delimitar nuestra propuesta.

Como primer aporte, consideramos relevante destacar la acuñación del término *canción protesta* por parte de una red internacional de artistas que se reunieron en el 1er Encuentro de la Canción Protesta organizado por Casa de las Américas de Cuba en el año 1967, que contó con la participación de músicos de 18 países de diferentes continentes. Este Encuentro "*tuvo como objetivo unir los significados de la tradición de la música folclórica con las ideas revolucionarias de la identidad del tercer mundo/nueva izquierda que el gobierno cubano quería construir y difundir en todo el planeta*" (Hermosilla, 2023, p.836); así mismo se organizó en el contexto de una apuesta de esta institución cultural para impactar a audiencias populares con el mensaje político de Cuba.

Justamente, uno de los asuntos abordados durante este evento fue la denominación de la "canción protesta", que quedó acordado como aquel término "*que podía aplicarse a las luchas globales cotidianas y que unía diferentes estilos musicales, en lugar de limitarse a sonidos folclóricos/rurales*" (Hermosilla, 2023, p.845); además de eso, el autor nos cuenta que hubo una resolución final con la que los asistentes daban inicio a un proyecto conjunto que utilizaría la música como herramienta de cambio global. La resolución final adjudicó un papel pedagógico, político y cultural a la canción protesta en la lucha por un futuro revolucionario.

Este Encuentro apuntaló de una manera decidida dicho término, en la medida en que logró crear una red internacional de artistas y casas productoras que posicionó esa categoría, y puso en circulación distintos cancioneros que se popularizaron; incluso de ese encuentro surge la creación de una institución que recopilaría, preservaría y difundiría las creaciones de la canción protesta de todo el mundo. Como vemos, la posible delimitación del concepto canción protesta se vincula a la historia de un movimiento artístico no determinado tanto por sus ritmos, idiomas o ubicación, sino por su vínculo con una red internacionalista altamente influenciada por el proyecto de la Revolución Cubana y su idea de utilizar la creación musical para movilizar los pueblos de Latinoamérica y el mundo para luchar contra el imperialismo e instaurar el socialismo.

Ahora bien, la canción social o la canción protesta como configuración estético-política surge en Colombia en un contexto histórico determinado. Carlos Miñana (2020), plantea que la canción protesta fue un conjunto de procesos distintos pero interconectados, que emergieron en la coyuntura de agitación social de finales de los 60, con la juventud como pivote social de estas expresiones artísticas. Las expresiones de *canción protesta*, tuvieron diferentes instancias de desarrollo, algunas de ellas llegando a integrarse dentro de los espacios oficiales de divulgación como la radio y la televisión; según este autor, en lo musical se nutrían de la balada, del bambuco urbano tradicional, del pop norteamericano y la nueva canción latinoamericana, ligada a las creaciones de cantautores chilenos, argentinos y cubanos, así como de la música andina suramericana.

En lo específico, Miñana se acerca a la investigación sobre *la canción militante,* uno de los 5 procesos que él agrupa dentro de la categoría de *canción protesta*, que se puede caracterizar como una propuesta musical que buscó diferenciarse del estilo de la nueva canción latinoamericana buscando una nueva identidad nacional. Miñana (2020) propone reconocer la *canción militante* como un

fenómeno político-cultural que amplió el registro de prácticas y nociones de lo que se conocía hasta ese momento como "música colombiana". Se trataba de un movimiento cultural caracterizado por su afinidad y vinculación filial con tendencias dentro del espectro político de la militancia revolucionaria y de izquierda; cuyas formas de divulgación y registro no pasaban por las convenciones de la industria cultural. Sus espacios de circulación estaban ligados justamente a los escenarios de movilización y encuentro militante, así como del proselitismo de las agrupaciones; aunque en la mayoría de casos, las agrupaciones de la canción militante lograron un grado de autonomía y dinámica propia que generó rupturas con sus órganos partidistas.

Unos de los referentes de la canción militante orbitaron el campo político maoista pero su práctica musical no fue homogénea; una de las experiencias, el grupo El Son del Pueblo incluso, acudió a los ritmos antillanos para su actividad artística. Pero siguiendo a Miñana (2020) hay una serie de características que puede resultar específicas: a) la exploración musical de diversas regiones del país, así como la integración o actualización de ritmos e instrumentos a nuevas sonoridades nacionales; b) reivindicación temática y política de la vida campesina; c) la vocación pedagógica-proselitista de las composiciones acerca de las contradicciones sociales; y d) la configuración de una disciplina grupal y artística asociada a la militancia.

Pero probablemente la marca más destacada de esta propuesta se asocia a su posicionamiento y apropiación cultural, logrando una trascendencia a nivel de audiencia y en la historia musical colombiana; con un público que se apropió de esas composiciones y las guardó en la memoria colectiva, y la ruptura que generó en la disciplina musical contra las posiciones folkloristas que derivaron en una ampliación de lo que hoy se conoce como "música colombiana", aunque mayormente sus exponentes provinieron de un ámbito urbano bogotano y universitario.

Otra visión a referir es la que ofrece Katz-Rosene (2017) con la distinción entre la *canción protesta* y la *canción social*, catalogadas ambas como un componente fundamental de la historia musical reciente de Colombia, cuya influencia se evidencia en su perduración en movimientos musicales y en diversas figuras de la música popular, la administración y la investigación musical.

Este autor cataloga la *canción protesta* como un "género musical", producido a finales de los años 60's en el conjunto de la actividad política de grupos de izquierda marxista, como una "música opositora". Este género en su origen y edad temprana estuvo vinculado a un discurso de apoyo y exaltación de la lucha armada, sin embargo, el autor señala que por un periodo de tiempo durante los 70's estos discursos se vieron entremezclados con otros como los del nadaísmo y la nueva ola que generaron una "contracultura multifacética" que pudo encadenarse a un circuito comercial y masivo que se mantuvo vigente durante un tiempo y que a finales de la década fue relativamente censurado por la represión política.

Para Katz-Rosene (2017) *la canción protesta* fue socialmente construida como forma de resistencia contra el régimen político imperante en Colombia:

> *"In establishing the musical category and repertoire of canción protesta, participants of the movement and the broader public came to view certain types of songs as*

acts of resistance that were integral to organized political activity". (Katz-Rosene, 2017, p.7)

En cuanto a *la canción social*, el autor señala que surge en el marco de una transformación. Dice que durante la década del 80 y 90 hubo un cambio en la terminología, así como en los discursos asociados a la música de oposición; durante los ochenta muchos músicos se opusieron al enfoque "panfletario" que había caracterizado la canción protesta y se asociaron más al término "nueva canción". Ya en 1990 surge el término *canción social* que, con cierto grado de integración del sentido de la música de oposición, logra distanciarse de las primeras concepciones de la *canción protesta*. El cambio producido en la nominación de canción protesta hacia canción social, da cuenta de un cambio en los discursos de artistas y públicos respecto de las dimensiones de la resistencia de la música de oposición, demostrando una profunda transformación en la relación de la sociedad colombiana con la idea de la resistencia armada después de medio siglo de guerra:

"Several observers have also acknowledged that the canción protesta moniker is indelibly associated with the pro-guerrilla leftist politics of the 1960s and 1970s. As the core values of those politics have come through the years to be increasingly questioned within the Left, but also violently repressed, canción protesta has been stigmatized as an outdated and even subversive mode of expression. In that respect, canción social appears to some to embrace a wider range of sociopolitical themes than canción protesta, and it does not therefore evoke the latter's aggressively oppositional overtones to the same extent". (Katz-Rosene, 2017, *p.272)*

El contexto histórico del advenimiento de *la canción social* por sobre *la canción protesta* no solo estuvo marcado por los cambios de percepciones y las dinámicas del conflicto civil, sino también los reflujos históricos como la desintegración de la URSS, la globalización y el retorno de la democracia a varias naciones latinoamericanas; desplazando el foco de oposición hacia temas más particularistas que se vincularon con el surgimiento de los nuevos movimientos sociales como el ambientalismo y el indigenismo (Katz-Rosene, 2017). Así mismo, el contexto de represión que se vivía en Colombia en el marco del conflicto armado hizo que mucha de la energía de los movimientos sociales pasaran de exigir cambios estructurales a concentrarse en la defensa de los derechos humanos.

El autor plantea que las transformaciones en la construcción social de la *canción protesta* a la *canción social* no puede explicarse sin la gama de transformaciones en las tácticas políticas en el contexto de los cambios rupturistas de las últimas décadas a nivel local, regional y mundial. En su tesis plantea que actualmente *la canción social* abarca varios cuerpos musicales, dentro de los cuales está la *canción protesta* y *nueva canción* de los 60 y 70; cierta música activista de finales de los 70 y 80, así como las nuevas composiciones desde 1990. Describe también cómo los artistas asociados con la canción social han estado cada vez más involucrados con iniciativas para impulsar la paz en Colombia. En el caso de aquellas obras que en su momento estaban asociadas a la simpatía con la revolución insurgente, hoy son reutilizadas para encajar con los discursos de impulso a la paz en lo que el autor considera una "efectiva inversión de los tropos de la canción protesta". No obstante, advierte que puede haber una parte de dichas obras que se conservan como referencias y recursos político-culturales con alguna relevancia ante la falta de nuevas fantasías utópicas que desafíen la hegemonía neoliberal.

> *"While the departure of dictators removed a common target of opposition for activist musicians across Latin America, in Colombia, I would argue, resistance to the multiple forces of violence in the country has become a defining theme for progressive songwriters, and a key association of canción social more generally. Given the efforts by some powerful people to slander the idea of a negotiated peace as a concession to communist terrorists, musicians also see in canción social a form of resistance to these attempts to foreclose non-military solutions to the war."* (Katz-Rosene, 2017, p.278)

Aún con esta transformación discursiva y funcional, la canción social no ha estado exenta de la represión estatal y la persecución del paramilitarismo. Incluso sin acudir a discursos insurreccionales u orientando críticas a problemas cotidianos o más particulares, algunos grupos musicales que se inscriben en este género han vivido estas situaciones. Además, el autor describe la emergencia de músicas como el rock, punk, ska y hip-hop como herederas del "manto" del comentario socio-político y de protesta. Sin embargo, no detalla en lo concreto sus características más allá de la mención de algunos casos concretos.

En suma, la de Katz-Rosene es una visión que trata de seguir el rastro de un fenómeno cultural y artístico que por sus características se vinculan sustancialmente con la transformación del escenario político colombiano:

> *"... the evolution of this pedigree of activist music was shaped by such factors as: the collision of competing notions of resistance in countercultural currents of the 1960s; dogmatic understandings of the function of oppositional art in Marxist circles; ideological conflicts over the commercial dissemination of protest songs; unpredictable acts of censorship under an extended State of Siege; meticulous analyses of Marxist aesthetic philosophy; ongoing repression of leftist activists and artists; the ever-changing landscape of the civil conflict and drug trade; the successful demobilization of a prominent guerrilla group (M-19); the failure of successive peace talks with the FARC, and the recent societal push to negotiate its dissolution. These matters are all inherently political."*(Katz-Rosene, 2017, p. 288-289)

El mismo autor sugiere que el contexto latinoamericano de la canción de oposición puede permitir vislumbrar las posibles derivas de la canción social en Colombia. Sea como dispositivos de memoria y conmemoración, así como medios para apoyar causas actuales y movilizaciones sociales en el marco de las democracias. Particularmente, el autor prevé que la canción social puede jugar un papel importante dentro de los procesos socio-culturales que trae el posconflicto.

Por último, tenemos como referencia a dos autoras que intentan conceptualizar el término canción protesta a partir de investigarlo como un discurso. Karen Bautista (2018) remarca que la *música protesta* antes que nada es un fenómeno latinoamericano, surgido en respuesta a un contexto regional de contradicción política entre revolución y dictaduras; a partir de la lectura de ciertos autores, ella encuentra una marca fundante en el contenido lírico contestatario hacia la injusticia social y la represión, con un fuerte propósito identitario latinoamericano. Para ella la *música protesta* es una forma de acción colectiva a la que se articulan actores políticos y sectores de la sociedad que comparten intereses y valores.

Luego de una revisión de las expresiones de música protesta en Argentina en el contexto de la última dictadura militar y la censura, se puede interpretar del texto que los ejes que articulan el concepto de *música protesta* tiene que ver, no tanto con la denuncia directa, sino con su conexión con una amalgama de fuerzas que resisten y crean un código compartido para representarse. Sería también una marca de la música protesta de la persecución de la creación artística, así como su vinculación con audiencias y espacios de circulación específicos: peñas, recitales, etc.

En cuanto a la segunda autora que indaga la *canción social* desde el estudio del discurso (Robayo, 2015); se identifica una función comunicativa que permite acercarse a imaginarios y contextos sociales; donde pueden existir diversos efectos, según ella, siendo el ideológico aquel que "*logra cambiar actitudes e influir en las creencias sociales y cogniciones personales de sus receptores*" (Robayo, 2015, p.57) a partir de un direccionamiento del emisor. En Colombia el caso de la canción protesta fue utilizada como discurso para generar un cambio radical en las estructuras sociales, políticas y económicas; en últimas la canción social, según esta visión, sería un contenedor de relaciones y mensajes que se construyen socialmente:

> *"Además del contenido reivindicativo en estas canciones vamos a encontrar símbolos como: Representación y crítica social, burla, denuncia, quejas; auto-reconocimiento de dominantes y dominados, conflicto, rebeldía, libertad, desigualdad social, desplazamiento, abuso de autoridad, coraje, y dentro de los valores: Vida, arraigo, trabajo, unidad familiar, dignidad, justicia, esperanza y verdad."* (Robayo, 2015, p.64)

En conclusión, podemos identificar que el concepto *canción social* surge de contextos de militancia política y transformación cultural en los que la producción y circulación musical toma gran relevancia en las relaciones de fuerza y luchas de poder. Sus prácticas musicales integran opciones estéticas y marcos ideológicos, así como un fuerte énfasis en la representación lírica, bien sea de sentimientos, ideas o identidades compartidas de actores subalternos en un escenario de represión política u opresión social. En el caso concreto de Colombia, la canción social está muy vinculada a la reivindicación de los patrimonios musicales populares de diversas regiones, así como de su asociación con iniciativas políticas que han transitado de la crítica y oposición abierta al régimen hacia posturas que defienden la solución política al conflicto armado y las memorias sobre la guerra.

Existen un sinfín de casos y referentes musicales que valdría la pena mencionar, a partir de las fuentes consultadas; tales como Canto al Pueblo o Armadillo, Nueva Cultura, los grupos de Jorge Velosa, Son del pueblo, Cantalibre, Alma de los Andes; en el caso de Colombia o en un ámbito latinoamericano los exponentes del Rock Argentino, entre ellos Charly García y Luis A. Spinetta; o de la nueva canción chilena como Víctor Jara o Inti Illimani.

Por último, es importante traer a colación la trascendencia de la poética en este movimiento cultural que se ha cristalizado como género musical. Tal vez uno de los elementos de la poética más reiterados y relevantes es una similitud del contexto cultural de la canción social; en todos los casos, se trata de composiciones que se constituyen en una expresión directa de las contradicciones políticas de una sociedad y que son creadas en el marco de las luchas por la dirección de los procesos que dan forma a esas sociedades; justamente allí es donde los discursos en y sobre la canción social tienen su función

como punto de articulación de actores sociales en la participación de los asuntos públicos y la reconfiguración de realidades nacionales y regionales. Por ejemplo, Bautista (2018) señala cómo los recitales de rock en la Argentina de la última dictadura se describen como espacios de sublimación de la represión para la juventud y otras generaciones, pero además también como actos de encuentro para el movimiento estudiantil, como sustitutos de los actos políticos que no eran permitidos. La oportunidad brindada por el veto a la música en inglés, permitió la masificación de la música rock que durante años había estado censurada, permitiendo que los mensajes contra la dictadura y la guerra de las Malvinas se volvieran cada vez más acogidos en la población; los conciertos en esta etapa se volvieron espacios de clamor para la vuelta de la democracia.

Por otra parte, consideramos la intencionalidad artística que da lugar a los procesos de creación y circulación. Por ejemplo, Miñana (2020) resalta en los músicos del "campo maoísta" en la década de 1970 como una poética que reivindica la música popular tradicional y regional en una crítica al folklorismo y la visión urbana de la música colombiana, dando lugar a la disputa por reconfigurar la idea de nación y visibilizar otras formas musicales. Esto mismo puede estar presente en otras propuestas musicales de la canción social.

En cuanto a los estilos y formas, la poética de la canción social no es tan homogénea como podría creerse. De hecho, ya Katz-Rosene (2017) identifica que actualmente dentro de la canción social podrían caber varias familias musicales como el rock, el hip-hop, el ska y el punk. No obstante, aquí podríamos tomar como referencia los estudios que nos remiten a la importancia del discurso en el contenido lírico de la canción social; lo que se relaciona con la construcción de unos códigos compartidos que vinculan a los y las artistas con una audiencia y un contexto socio-político, de tal manera que exista una comunidad de sentido con la que la obra interactúe y se desenvuelva. El estilo y las formas entonces dependen de esas relaciones y realidades, en la medida en que lo que se considera como canción social estará mediado por su reconocimiento social como tal y no por la simple decisión subjetiva del artista.
En el apartado siguiente abordaremos dos casos que creemos pueden ser los más cercanos a nuestra propuesta musical y que sin duda también representan hitos en la historia musical por su vínculo con coyunturas de cambio político o movimientos contraculturales que trascienden.

3.1.1. Grupo Armadillo

Canto al pueblo se convierte en Armadillo tras el estudio y la reflexión constante de sus miembros- Empezó siendo un colectivo que hacía músicas con enfoque político tan literal, que llegó a considerarse por ellos mismos como música "panfletaria". es decir, que seguía un discurso político directo, siendo la música simplemente un medio para promoverlo. Luego, Armadillo se transforma por la preocupación de hacer canciones más elaboradas, o por lo menos más consideradas con lo musical y con un discurso, si bien aún político, más cercano a lo cotidiano, siempre apuntando la mirada a las comunidades campesinas.

> "Although the group dabbled briefly in South American nueva canción, the musicians' focus turned early on to peasant musics from the highland regions of Colombia—genres

> such as bambuco, torbellino, sanjuanero, rajaleña, and merengue campesino." (Kats, 2017)

De la edición No. 4 del *Cante compañero* , que llegó a nosotros por medio de uno de sus integrantes (puede consultarse en la bibliografía), el maestro Efraín Franco, extraemos enseñanzas y piezas para nuestro proceso creativo. La rigurosidad que ahí se evidencia sobre los procesos creativos, investigativos, musicales y políticos, fueron y seguirán siendo referentes claves en nuestros procesos personales y profesionales. En este caso, para la creación de las piezas musicales que son el producto de este trabajo, el análisis de las siguientes piezas fue fundamental para entender no sólo elementos musicales de la canción social en Colombia, o para el análisis político de las letras escritas; sino, además, para el enfoque social y comunitario que allí se produjo. Es de resaltar que, aunque no sea un material mediático o popular entre las comunidades en el país, entendemos y celebramos el impacto que ha tenido el material para quienes se han acercado a leerlo, sabiendo que aún queda mucho tiempo de esa influencia en los diferentes procesos y proyectos musicales, sociales y culturales venideros en el país. A lo largo de sus siete años de trabajo estable -1977 a 1984- Canto al pueblo-Armadillo[4] realizó "180 presentaciones en salones comunales de barrios, escuelas, colegios, fábricas, veredas, universidades y diversos espacios académicos y culturales".

> "El grupo Armadillo (...) dejó de existir como grupo. Sin embargo, han querido dejarnos en este *Cante compañero N° 4* algo de su experiencia y, sobre todo, sus canciones. (...) Canciones que hablan del lenguaje de la gente y con la música de la gente. (...) Son canciones que vale la pena que continúen en nuestras voces y en nuestros tiples." (Miñana, 1986)

A TUTO, 1982 (Partitura de A Tuto)

Vale la pena intentar exponer la ruta seguida por esta canción desde su origen para aproximarnos a cuál era y es el camino que siguen este tipo de obras gestadas en un contexto social, político, cultural e histórico como el de los años setentas y ochentas en Bogotá y buena parte del país. Para así comprender los reales, posibles, potenciales y también -por qué no decirlo- frustrados aportes pretendidos por el colectivo en su intención inicial.

1971 El estudiante Carlos Augusto Gonzáles Posso "Tuto" Muere en Cali el 4 de marzo.
1975 Tomás Quintero escribe el poema *"Tuto González".*
1981 El poema integral es pintado por el Colectivo SinPermiso en un muro del Edificio B de la Universidad Pedagógica.
1981 El estudiante de Pedagogía Musical Efraín Franco sentado en al área verde frente al edificio (espacio de descanso de los estudiantes entre las clases) copia el poema en su cuaderno.
1982 Franco elabora la línea melódica y la armonía con el texto del poema.

[4] El cambio de nombre del grupo se explica en el interesante texto "Sobre el nombre" (consignado en el *cante compañero No.4*) que ejemplifica las lecturas, discusiones y reflexiones que se daban al interior de este como parte de su proceso de trabajo artístico y la búsqueda de fundamentarlo en el estudio teórico

1982 El Grupo Armadillo en sus reuniones de estudio una noche semanal revisa y discute la propuesta, y la aprueba. En sus ensayos rigurosos de los sábados de 2 a 6 pm y los domingos de 8 a 12 m. desarrolla el arreglo colectivo y el montaje del tema.
1982 a 1984 A *tuto* se canta en todas o casi todas las presentaciones de esta época.
1986 A instancias de Carlos Miñana, ¿Coordinador del Área de Música? de la Editorial Dimensión Educativa y compañero de estudios de Franco en la Universidad Pedagógica se graba junto con 10 canciones más y se publica en la Cartilla-Cassette *Cante Compañero 4*[5]

2021 Es referenciada y comentada por Joshua Kats en su tesis de doctorado *From protest song to social song: Music and politics in Colombia. 1966 - 2016.* A partir de una entrevista realizada a Franco. Y en el artículo de investigación Moving *Beyond the Pamphlet: Transformations in Colombian Protest Song in the 1970s-1980s* que forma parte del libro *Oxford Handbook of Protest Music*, editado por Noriko Manabe y Eric Drott, publicado por la editorial Oxford University Press.
2024 Es revisitada por nosotros como estudiantes de Universidad Pública en nuestro trabajo de grado.

> "A partir de la escucha en vivo y la costumbre que tenían en esos años algunas personas de cargar grabadora y casete virgen para grabar lo que se iba escuchando en vivo, es posible que la canción haya cogido camino y tomados rumbos insospechados siendo escuchada y cantada por otros. Aunque se puede acusar de pensar con el deseo en este planteamiento, pudo suceder, porque eran las formas de sembrar las canciones en aquellos tiempos convulsos, como nosotros mismos lo hacíamos." (Franco, 2024)

Dentro de la producción del grupo -bambucos, guabinas, merengues, torbellinos, rajaleñas- esta canción en particular resulta una apuesta un poco más arriesgada en su lenguaje sobre todo armónico y difiere también de la mayor parte del repertorio en el compás binario que se presenta en dos de las tres estrofas. El tempo lento de las dos estrofas mencionadas permite contar con calma la muerte de Tuto como la plantea el poema.

El texto del poema y su lectura desde nuestro lugar de enunciación

En coherencia con los capítulos anteriores queremos realizar con los textos un ejercicio de interpretación y tratar de comunicar al lector la valoración subjetiva y también objetiva de la construcción textual de las canciones. Este ejercicio se realiza con los textos de las dos canciones de este capítulo y las tres propuestas por nosotros como resultado final del trabajo de investigación, lectura, escucha, reflexión, puesta en común y escritura tanto de este documento en general como de las canciones en particular.

"Te partieron la risa camarada,
marzo te sorprendió con balas en la espalda…

[5] Esta editorial publicó la colección Cante Compañero números 1, 2 ,3, 4 y 5 cuyo propósito era difundir la canción social latinoamericana y colombiana e impulsar su estudio e interpretación por el público interesado. Las canciones venían con la letra y el cifrado completos y en algunos números con fragmentos de partituras con las introducciones e interludios. Además, reseñas de los compositores y otras informaciones.

La expresión “partieron la risa” resulta poética y contundente para iniciar la canción. “Camarada” era un término usado en esta época entre los militantes del Partido Comunista Colombiano y la JUCO -la Juventud Comunista-. “Sorprender con balas en la espalda” también es una afirmación poética y fuerte de lo que le sucedió a Tuto ya muchísimos otros colombianos en esa época, en la que siguió y en la que aún sigue como lo cuenta y sustenta ampliamente el Informe de la Comisión de la Verdad.

Te quitaron paisaje y calles de faroles
y las lunas que viste crecer en tu ventana.
Te quitaron las tardes y los árboles,
y los domingos largos.

En cuatro versos se expone la gigante magnitud de lo que se le quita a un ser humano cuando se le mata.

Te arrancaron de pronto
los años que guardabas;
y en cambio te entregaron
en cápsulas de odio,
todo el rencor que cupo
debajo de tus carnes.

Bella expresión poética: “los años que guardabas”, toda la vida que le espera a alguien. Otra creativa y afortunada expresión; las balas son “cápsulas de odio”. ¿De quién es el rencor cuando se mata a otro? ¿Cabe el rencor “debajo de las carnes”?

¡Se robaron tu aliento camarada!
en ese mismo monte
que fue un Vietnam furioso
de minutos escasos.

La alusión a Vietnam y su lucha. Los “minutos escasos” cuando se va a morir.

Olvidaste, perdona,
ya se qué lo sabías;
que aquí es costumbre antigua
fusilar primaveras,
y asesinar gorriones
que no quieren las jaulas.

Palabras bien concatenadas y expresivas que continúan el relato: “costumbre antigua, fusilar primaveras”

Caíste porque eras
Colombia sublevada,
porque eras la América
de barbas y metralla,
porque hacías las trincheras

y en ellas te quedabas,
Caíste para que alguien
pueda cargar mañana,
azucenas y niños
en lugar de fusiles.

El poema termina con una declaración explícita, con una consigna, explicando por qué cayó Tuto: por su valentía, por su coherencia y por sus sueños. La paradoja de eterno retorno que se nos plantea a lo largo de la vida a la gran mayoría de los seres humanos y cuya opción determina nuestra vida, nuestro transcurrir de todos los días en este país y en este planeta.

3.1.3. Edson Velandia.

Edson Velandia es un músico colombiano cuya obra junta la poesía con la música de una manera única y poderosa. Su enfoque innovador y su estilo inconfundible lo han convertido en una figura destacada en el panorama musical latinoamericano. La poética de Velandia se caracteriza por su profunda conexión con las raíces culturales de Colombia y su habilidad para transmitir emociones complejas a través de sus letras, con las cuales, y junto a su grupo Velandia y la Tigra, creó un género musical al que bautizó *rasqa*. (Velandia, 2014) Link de la conferencia

La rasqa es una manifestación artística única que fusiona la poesía, la música y la performance en distintos formatos instrumentales. Pero es un término que se toma de la jerga circense de Colombia con el cual se refieren a un "rascabuche", que se puede describir como un payaso perezoso y mediocre que siempre utiliza el mismo acto en cada presentación. Desde una perspectiva poética, la Rasqa es un ejercicio de introspección cultural y social, donde las palabras se convierten en instrumentos de denuncia, reflexión y celebración de la identidad colombiana. En la poética de la Rasqa, Velandia utiliza un lenguaje crudo y directo que busca traspasar las barreras de la convención lingüística para transmitir la autenticidad y la complejidad de la experiencia humana, como se puede evidenciar en la cualidad poética y tímbrica de las letras que conforman las cinco canciones de la Sinfonía de la Niña Grande, una hermosa obra que se presentó a dos voces, guitarra eléctrica y batucada en colaboración con Adriana Lizcano, Ezequiel Szusterman y el Cartel Rekebra para la Comisión de la Verdad en 2022. Para consultar esta obra, puede acceder al siguiente link: Sinfonía de la Niña Grande

Velandia no teme explorar los rincones oscuros de la sociedad colombiana, utilizando la poesía como un medio para visibilizar realidades que a menudo son ignoradas o silenciadas, ejemplo de lo anterior entre muchos otros podemos encontrar *La muerte de Jaime Garzón y Tierra negra*. Canciones hechas en dos momentos distintos de su carrera musical, pero que abordan de una forma inteligente, sensible y directa hechos de violencia ocurridos durante el conflicto armado del país. A través de metáforas poderosas y una imaginería vívida, invita al oyente a reflexionar sobre cuestiones fundamentales de la existencia humana y a confrontar las contradicciones y paradojas de la vida en sociedad. Lo que, para nuestro concepto, convierte a la poética Rasqa, en última instancia, en un llamado a la acción, una invitación a cuestionar el status quo y a imaginar un mundo más justo y equitativo. Con su voz enérgica y su estilo inconfundible, Velandia desafía al público a romper con las limitaciones impuestas por la sociedad y los grupos de poder.

TIERRA NEGRA, 2017 (escuchar Tierra Negra)

Velandia siempre ha sido un artista muy cercano a la creación audiovisual(Velandia, 2022) Entrevista. No sólo desde la música, con la cual ha hecho parte de un gran número de producciones audiovisuales siendo el compositor de sus bandas sonoras, sino también como creador audiovisual, logrando también una identidad visual muy original y profesional a través de la creación de cortos y videoclips musicales. Lo anterior, evidencia una importante relación entre el proceso creativo visual y el musical de este artista, y una gran capacidad de transmitir emociones e ideas a través del lenguaje y la semiótica particular de cada una de estas disciplinas, tal vez porque entiende bien la ilación que entre estas se pueden tejer. Muestra de ello es su canción *Tierra Negra*, la cual fue compuesta inicialmente para la banda sonora del documental *Sembradora*(Ver Sembradora)*,* escrito y dirigido por David Quiróz Gómez, y el cual cuenta la historia de Rosalba González de Montes, quien regresa a su finca luego de que en el año 2000 fuera desplazada por las amenazas de un grupo armado de la vereda el Chocó del municipio de San Carlos en Antioquia. Años más tarde en el 2022, publica una nueva versión de esta canción dentro del disco *Panfletos,* el cual recopila varias de sus últimas composiciones a dueto con Adriana Lizcano.

Ahora que'l monte ha tapado los senderos
y que se topa caído el caserío,
ahora que abunda la maleza
la tierra está más negra
¡negra, negra!

Estos primeros versos describen muy bien la sensación de esperanza que pudo sentir esta mujer víctima de desplazamiento, al encontrar su finca luego de años de abandono. Es inefablemente hermoso para nosotros como escuchas, la manera en que el autor utiliza la imagen de la tierra negra, como un símbolo de optimismo frente a una situación que tal vez vista de otra forma, sería desalentadora.

Mientras el rayo todavía venga
y siempre y cuando salga el sol por el oriente,
mientras se llene la luna todavía
la tierra va a estar negra
¡negra, negra!

Según palabras del mismo autor, el segundo verso de esta estrofa también está haciendo alusión al oriente antioqueño. Pero además, es destacable la figura literaria que utiliza al enunciar situaciones que según la lógica son obvias, pero que el autor pone en entredicho para reforzar esa idea de esperanza que da la tierra negra.

La loma tiene oídos y me para bolas,
los pájaros provienen con mi voz cantora
por eso canto siempre con criterio,
y a veces hasta Dios me escucha.

Esta parte de la canción es muy especial porque puede reconocerse en ella la existencia de una mística entre las y los campesinos y su territorio. Una relación no sólo de simbiosis material, si se quiere poner en términos de sobrevivencia, sino también de colaboración espiritual. De una forma de habitar la tierra mediante un diálogo constante con la misma.

Así me amaño adentro del rugido
de la garganta, de la madre mía.
Así me anido en esta tierra negra
¡negra, negra, negra!
¡negra, negra, negra!
¡negra, negra!

Relacionándolo con el párrafo anterior, el autor ilustra el arraigo que tienen los y las campesinas por su tierra. A pesar de que las garantías de seguridad para la vida en el campo aún hoy en día, no han sido brindadas por el estado en su totalidad, muchos de ellos afirman "amañarse dentro del rugido de la garganta" de esta "madre" que es un campo que sigue siendo amenazado por las influencias de grupos armados.

Si se le nombra, mamita linda,
crece bonita la mata.
Crece bonita la mata,
si se le nombra, mamita linda.

Estos versos son de una importancia gigantesca, pues nos sumergen de una forma muy íntima en la persona que es Rosalba González de Montes. Una madre campesina colombiana, amante toda su vida a sembrar jardín, la cual en el documental dice: "Por eso yo tengo que hablarles-refiriéndose a sus plantas- y ahí mismo sale mucha tristeza a ellas, porque si yo les muestro tristeza a ellas, ellas se van chapoleando. Entonces es mejor ponerle alegría, aun cuando uno esté que se muere por dentro".

Si se le cae la ranchería,
levante la ranchería.
Levante la ranchería,
si se le cae la ranchería.

La resiliencia campesina es homenajeada por el autor en estos versos. Hombres y mujeres que han logrado rehacer su vida a pesar de los golpes que esta les ha dado.

La tierra mejor revolvida y muy
pone la zanja floreada,
pone la zanja floreada,
la tierra mejor revolvida y muy
¡negra, negra, negra!
¡negra, negra, negra!
¡negra, negra!

“La tierra mejor revolvida” pareciera estar mal escrita la conjugación de este verbo, pero la realidad es que es una decisión consciente del autor con el fin de acercarse un poco a la forma en que hablan algunos campesinos colombianos. Pero, además, enunciando un hecho totalmente cierto y que vuelve a ilustrar la belleza que hay contenida en los saberes de los oficios del campo.

3.2 Voces que se vuelven canciones.

Como se pudo evidenciar en el capítulo anterior de este documento, específicamente en el apartado de *registro y resultados del proceso*, las sesiones de lecturas rituales nos nutrieron de una cantidad importante de insumos que, luego, nos sirvieron para componer tres canciones en tres usos distintos de las formas poéticas y que surgieron a través de procesos diferentes entre cada una de ellas. Pues si bien tienen relación porque surgen a partir del mismo trabajo de campo, en cada una de ellas se procesó de una manera particular los materiales escritos, sonoros y visuales que las sesiones nos dejaron.

3.2.1. Quiebralomo.

Las músicas campesinas del interior del país han tenido una gran influencia en la realización de este trabajo de grado, pues es importante admitir que como miembros durante varios semestres del Ensamble de Músicas Campesinas de la ASAB, nos hemos encontrado con saberes poéticos y musicales a los que creemos que muy difícilmente hubiéramos podido acceder a través de otras músicas, hablando específicamente de la esfera académica. Para empezar, las dinámicas comunitarias y colaborativas de las prácticas musicales campesinas de la zona cordillerana son claves para entender la creación de este pasillo. Pues proviniendo principalmente de los ejercicios de escritura de cadáver exquisito con los estudiantes de APV[6], pudimos aproximarnos a la creación colectiva, a pesar de que a ellos no les pedimos componer una canción. Por el contrario, les brindamos las posibilidades de expresar sus sentires surgidos a partir de la lectura ritual, sin ninguna presión en el proceso de creación.

Por otro lado, fué importante reconocer el rol que teníamos como curadores de los insumos generados por las lecturas. Porque si bien, en las lecturas rituales, las actividades creativas eran simples medios para el reconocimiento emocional alrededor de un ejercicio de memoria y escucha, ya en nuestro caso, para el proceso creativo tomaban un papel de protagonismo, pues era el mensaje que íbamos a decidir transmitir, mientras la música se convertía ahora en un medio para lograr la transmisión eficaz de aquel mensaje. Es por ello que decidimos buscar- o tal vez, inventar- un subtexto que uniera diferentes fragmentos de los tres textos creados por los estudiantes en la última sesión de lectura, por medio de la identificación de temáticas y emociones repetitivas entre las fracciones de texto que cada persona aportó. Encontramos a primera vista, un claro contraste o contradicción entre los sentimientos de esperanza y desesperanza, pero además identificamos un claro rechazo de este

[6] Siglas del pregrado en Artes Plásticas y Visuales.

grupo de jóvenes a las lógicas de la guerra, a sus dinámicas denigrantes contra la humanidad y al impacto que esta ha causado en los territorios donde se atesoran las riquezas naturales de nuestro país. De esta forma, logró decantarse un texto bastante especial con tintes de esperanza a pesar de lo vivido:

Quiebralomo

Soy un ser viviente, un ser doliente,
un ser que sabe historias,
aquel que la memoria
lo mantiene vivo.

Que's la guerra si no es muerte,
devastación y ausencia.
Ya se que la violencia
es el desarraigo humano.

CORO
Verdad que se busca pa' sanar,
que los pájaros puedan cantar.

VERSO

RECITADO
Pasó mucho tiempo, pero pude recordar,
y desde entonces todos los días pido.
Pues cada llanto nos ha llevado a la desesperanza
y cada llanto brotaba y brotaba,
haciendo de cada uno de nosotros una ola de lamentos,
de soledad, nostalgias y desilusión.
Pero poco a poco esta misma desesperanza,
nos dio una razón para unirnos. Y cada lágrima
cayó en una semilla de donde germina la raíz,
donde un primer hilo de luz busca tejer vida.
Porque cuando las voces se apagan ¿Qué queda?
¿Sostener?
¿Cuánto pueden sostener unas manos cansadas de sentir tanto dolor?
Nos tocará salir a buscar el último rincón del amor,
donde está el vástago que cae y renace.
En un árbol,
La vida misma.

A continuación, realizaremos un análisis métrico que servirá para que los lectores puedan acercarse a esta canción, a partir también de su contenido poético y el manejo de las rimas a través de los versos.

a Soy/ un/ ser/ vi/vien/te, / (6)
a un/ ser/ do/lien/te, (5)
b un/ ser/ que/ sa/be/ his/to/rias, (7)
b a/quel /que/ la/ me/mo/ria (7)
c lo/ man/tie/ne/ vi/vo. (6)

Primer verso endecasílabo, segundo y tercero heptasílabo y cuarto hexasílabo con rima Abbc, consonante.

a Que's/ la/ gue/rra/ si/ no_es/ muer/te, (8)
b de/vas/ta/ción/ y_au/sen/cia. (7)
b Ya/ se /que/ la/ vio/len/cia (7)
c es/ el/ de/sa/rrai/go/ hu/ma/no. (8)

Primer y cuarto verso octosílabo y segundo y tercero heptasílabo con rima abbc, consonante.

A Ver/dad/ que/ se/ bus/ca/ pa'/ sa/nar, (9+1)
A que/ los/ pá/ja/ros/ pue/dan/ can/tar. (9+1)

Versos decasílabos con rima AA, asonante.

El uso de versos pentasílabos y heptasílabos se emparenta con la forma poética de la "Seguidilla": 7-5-7-5. Los versos octosílabos son de predominio general en las subregiones andinas en la forma poética de la copla. De allí que en este texto en particular estamos retomando este tipo de elementos culturales de métrica. También la rima se acerca a distintas formas de la misma que se presentan en formas poéticas tradicionales cultivadas en Colombia y Latinoamérica.

Pasó mucho tiempo, pero pude recordar,
y desde entonces todos los días pido.
Pues cada llanto nos ha llevado a la desesperanza
y cada llanto brotaba y brotaba,
haciendo de cada uno de nosotros una ola de lamentos,
de soledad, nostalgias y desilusión.

Pero poco a poco esta misma desesperanza,
nos dio una razón para unirnos. Y cada lágrima
cayó en una semilla de donde germina la raíz,
donde un primer hilo de luz busca tejer vida.
Porque cuando las voces se apagan ¿Qué queda?
¿Sostener?
¿Cuánto pueden sostener unas manos cansadas de sentir tanto dolor?
Nos tocará salir a buscar el último rincón del amor,
donde está el vástago que cae y renace.
En un árbol,
La vida misma.

2 estrofas, la primera de 6 versos y la segunda de 11 versos, estructuradas sobre el verso libre, o verso suelto[7].

[7] Verso que no forma con otro rima perfecta ni imperfecta. (DRAE)

3.2.2. Secreto divino.

La letra de esta canción apunta a ser un testimonio del ejercicio de lectura del Tomo y de la escritura de este trabajo. Puesto que, con la realización de este trabajo investigativo y creativo, nos dimos cuenta que a pesar de que en nuestra vida no fuimos afectados directamente por las acciones más violentas que se vivieron en el país a raíz del conflicto, reconocemos que también somos víctimas en un país que estuvo volcado desde mucho antes de nosotros nacer, a la solución armada y violenta de sus problemas.

A esta realidad nos hizo caer en cuenta una respuesta de Edson Velandia, cuando le preguntamos en relación a su trabajo: ¿Cómo logra escribir sus canciones respetando la memoria y la integridad de las víctimas? A lo que el compositor de Piedecuesta nos dijo: "...además de mis familiares en el ejército y mi tío asesinado, nunca nos tocó vivir una violencia más agresiva. Entonces uno crece en una aparente normalidad, pero luego con el tiempo uno se da cuenta que esa normalidad era precaria, era una normalidad que era carente de derechos, que era carente de oportunidades, y que eso tiene que ver con el conflicto". Por lo cual este canto es un grito necesario para nosotros, una manifestación de muchos miedos y esperanzas que habitamos día a día en una sociedad que sigue en guerra contra la juventud, contra el campesinado, contra el medioambiente. Es como lo reza uno de sus versos: "... terapia pal que muele en forma", porque como continuó Edson en la declaración que nos compartió: "... cuando hacemos una canción, pues la hacemos desde la necesidad de hablar, como ciudadanos, como personas que hacemos parte de esa gran sociedad que ha tenido que resistir en un conflicto que tiene muchas formas. Que no solo se presenta a manera de combates y desplazamientos y de desapariciones y de asesinatos, que también los vimos, sino también en otros aspectos que son problemáticas sociales y son gravísimas". Con esa idea nació esta canción.

Secreto divino

VERSO 1
Como yo quiero que a mi mente lleguen
to' los rastros que'n mi tierra dejaron,
aquellos seres que me anteceden
y que'n mi sangre su fuerza heredaron.

Pa' los momentos de mayor hastío
con to' esos cafres que nos han robado
son tan avaros que desvían ríos
desplazan pueblos y enfrentan a hermanos.

Llueve, pero el derecho a quejarse
reservado pa' conversas ficticias.
Es terapia para el que muele en forma
lo que de fondo este canto aplica.

Mi mama suda de forma guerrera
yo le hablo y se alegra de mis andanzas,
Y siento que quisiera devolverle
La suerte que'n sus afectos me enreda.
CORO 1
Ay mamá, ¿Dónde están tus taitas?
Cancionando desde el monte azul.
VERSO 2
No es por más que tanta paila se tuesta
por eso cuido en el patio 'e mi testa
esas palabras que dijo mi taita
"uno está solo" en mi mente resuena.

Y se puede expresar to' sin ser correcto
y esto que siento, siento que me enferma,
por eso cada vez que canto quiero
botarlo al rio y que ya nunca vuelva.

Volver el alma es secreto divino
no hay candela que a los sueños no queman,
donde el abrazo 'e los viejos te espera,
con la memoria que empezó esta friega.

calmado hijo, que ya hay luna nueva.

Creciendo al son de la verdá' y la escucha
trato de proteger, aunque me duela
la palabra que trajo cual partera

CORO 2
La verdá' abraza lo que'l fuego dejó
pa' dejar a las penas

A continuación, procedemos a hacer el respectivo análisis métrico y de rima de esta lírica.

A Co/mo/ yo/ quie/ro/ que/ a/ mi/ men/te/ lle/guen (11)
B to'/ los/ ras/tros/ que'n/ mi/ tie/rra/ de/ja/ron, (11)
A a/que/llos/ se/res/ que/ me/ an/te/ce/den (11)
B y/ que'n/ mi/ san/gre/ su/ fuer/za_he/re/da/ron. (11)

Versos endecasílabos con rima ABAB, asonantes en versos A, y consonantes en versos B.

A Pa'/ los/ mo/men/tos/ de/ ma/yor/ has/tío (10+1)
B con/ to'_e/sos/ ca/fres/ que/ nos/ han/ ro/ba/do (11)
A son/ tan/ a/va/ros/ que/ des/vían/ los/ rí/os (11)
B des/pla/zan/ pue/blos/ y_en/fren/tan/ a_her/ma/nos. (11)

Versos endecasílabos con rima ABAB, asonantes en versos A y B.

A Llue/ve,/ pe/ro_el/ de/re/cho/ a/ que/jar/se (11)
B re/ser/va/do/ pa'/ con/ver/sas/ fic/ti/cias. (11)
C Es/ te/ra/pia/ pa/ra_el/ que/ mue/le_en/ for/ma (11)
B lo/ que/ de/ fon/do/ es/te/ can/to_a/pli/ca. (11)

Versos endecasílabos con rima ABCB, la rima es asonante en los versos B.

A Mi/ ma/ma/ su/da/ de/ for/ma/ gue/rre/ra (11)
B yo/ le_ha/blo_y/ se_a/le/gra/ de/ mis/ an/dan/zas, (11)
C Y/ sien/to/ que/ qui/sie/ra/ de/vol/ver/le (11)
A La/ suer/te/ que'n/ sus/ a/fec/tos /me_en/re/da. (11)

Versos endecasílabos con rima ABCA, asonantes en versos A.

A Ay/ ma/má,/ ¿Dón/de/ es/tán/ tus/ tai/tas? (10)
B Can/cio/nan/do/ des/de_el/ mon/te_a/zul. (9+1)

Versos decasílabos con rima AB.

A No_es/ por/ más/ que/ tan/ta/ pai/la/ se/ tues/ta (11)
A por/ e/so/ cui/do_en/ el/ pa/tio 'e/ mi/ tes/ta (11)
B e/sas/ pa/la/bras/ que/ di/jo/ mi/ tai/ta (11)

A “u/no_es/tá/ so/lo”_en/ mi/ men/te/ re/sue/na. (11)

Versos endecasílabos con rima AABA, consonantes versos 1 y 2, y asonante el cuarto verso.

A Se/ pue/de_ex/pre/sar/ to’/ sin/ ser/ co/rrec/to (11)
B y_es/to/ que/ sien/to,/ sien/to/ que/ me_en/fer/ma, (11)
A por/ e/so/ ca/da/ vez/ que/ can/to/ quie/ro (11)
B bo/tar/lo_al/ ri/o_y/ que/ ya/ nun/ca/ vuel/va. (11)

Versos endecasílabos con rima ABAB, asonantes en versos A y B.

A Vol/ver/ el/ al/ma_es/ se/cre/to/ di/vi/no (11)
B no_hay/ can/de/la/ que_a/ los/ sue/ños/ no/ que/man, (11)
B don/de_el/ a/bra/zo ‘e/ los/ vie/jos/ te_es/pe/ra, (11)
B con/ la/ me/mo/ria/ que_em/pe/zó_es/ta/ frie/ga. (11)

Versos endecasílabos con rima ABBB, asonantes en versos B.

A Cre/cien/do_al/ son/ de/ la/ ver/dá’_y/ la es/cu/cha (11)
A tra/to/ de/ pro/te/ger,/ aun/que/ me/ due/la (11)
A la/ pa/la/bra/ que/ tra/jo/ cual/ par/te/ra (11)
A cal/ma/do/ hi/jo,/ que/ ya_hay/ lu/na/ nue/va. (11)

Versos endecasílabos con rima AAAA, asonantes en versos A.

a La/ ver/dá’ (3+1)
b a/bra/za/ lo/ que’l/ fue/go/ de/jó (9+1)
a pa’/ de/jar/ a/ las/ pe/nas/ vo/lar (9+1)

Primer verso tetrasílabo y dos versos endecasílabos con rima ABA, asonantes en versos A.
Al construir el texto de la canción se trabajó el mantener la métrica endecasílaba, la cual es usada por algunos compositores colombianos de géneros tradicionales. El verso endecasílabo es considerado en el estudio poético como verso de arte mayor por la dificultad que entraña sostener la métrica en la construcción poética. Es una métrica muy practicada por los poetas en lengua española, al construir los sonetos, forma poética de gran importancia en la tradición literaria y poética española y latinoamericana. Las rimas ABAB, ABCB y ABBA son cultivadas en las músicas tradicionales tanto andinas como costeras en Colombia.

3.2.3. Fue su mirada.

En todo el proceso investigativo y de campo que llevamos a cabo a lo largo de las sesiones de lectura, su preparación y en el proceso de nutrirnos con los diferentes insumos, encontramos un video que es el insumo principal de esta pieza. Ese video tiene lugar en un acto público de perdón el 3 de octubre del 2023, por parte del Ministerio de Defensa en representación del estado colombiano, en el que la

víctima de los falsos positivos por parte del ejército colombiano, Jonás Ariza Hernández, relata la cruda historia del asesinato y ocultamiento de su padre en el año 2006: Acto de perdón - Jonás Ariza Hernández . A partir de su historia, y además de leer algunos de los relatos incluidos en el tomo, en el que los victimarios, años después, hablan y confiesan sus crímenes, decidimos hacer una historia que fuera desde ese rol del victimario. La historia de la canción, aunque busca honrar la vida y condenar la violencia, la cuenta el victimario de un padre, de uno de los miles de padres que fueron asesinados por los actores del conflicto armado en nuestro país. No sólo es la voz del victimario, también aparece la voz de la víctima, de su hijo.

La composición busca no sólo entender el alcance de una muerte para las personas que rodean ese crimen, si no también honrar a los territorios y al dolor que los invade desde hace tantos años en Colombia. Decidimos entonces, utilizar el ritmo de bambuco, que es un ritmo que tocamos, además de hacerlo juntos en muchas ocasiones, también en nuestras prácticas profesionales y académicas constantemente, lo que nos hace entender el alcance territorial y cultural que puede llegar a tener en cualquier contexto nacional.

Antecediendo el ocaso,
no hay tinto malo.
Más si es malo el vinotinto,
que derramamos.

Como se contó, esta canción se escribió a partir de un discurso de una de las víctimas del conflicto armado. Aunque siempre nuestra prioridad ha sido respetar la memoria de las víctimas, y acompañar más que representar; el personaje o la voz principal de esta canción en particular, es un victimario. Da cuenta del famoso dicho: “la calma antes de la tormenta” que seguramente cualquier actor armado en el conflicto de nuestro país, vivió. Se hace una analogía a la sangre que el como victimario derramó en algún momento. Es destacable anotar que, en términos temporales, la historia que este victimario nos narra en la canción, es en un contexto ya de “posconflicto”. Es en un proceso de reparación.

Y es que fueron muchos años,
de andar sembrando el miedo.
Antes se nos demoraron
pa´llegarnos desarmados.

las frases 3 y 4 de este verso, pretenden representar todo el proceso de juzgamiento que hizo la Jurisdicción Especial para la Paz, años después de cometidos los crímenes. Creemos que expone de manera clara que aunque la verdad se demoró, al final llegó.

No fue el fuego, no fue el ruido,
no fue el sabor del olvido.
Fue su mirada, fue su mirada.
“¿Dónde?, ¿Dónde está mi padre?”
-dijo con la voz quebrada.

Este puente vocal, que tiene una fuerza especial en su rima, deja entrever tres de los factores más dolorosos del conflicto: el fuego, el ruido de la guerra, y el olvido. Estas dos frases anteceden muy bien lo que por título tiene esta obra. No fue todo el dolor, sufrimiento o situaciones que causó y que vivió el victimario lo que lo conmovió, porque el en ese momento bélico, no contemplaba el alcance de sus acciones, nunca lo dimensionó. No fue hasta que un proceso de verdad como el de la comisión, enfrentó a sus víctimas y pudo finalmente sentir realmente el daño causado.

Tantos, tantos padres ya.
Tantos que no están.

Esto es en realidad un homenaje a los padres asesinados, reclutados, secuestrados, mutilados, heridos, o dañados de alguna forma en algún momento del conflicto armado, hoy tan vigente. No sólo al masculino de los padres, sino también al femenino, referente a las madres. En algún momento se pensó, que en la repetición del verso se cambiara la palabra padre por madre, pero al final entendimos que, si bien el masculino de la palabra incluye al femenino, cambiar el género cambiaría toda la forma de las palabras, modificando el propósito primero de la rima.

Fue su mirada, fue su mirada.
"Yo a usted lo perdono".
llegó al alma, y quedé solo.

La frase "yo a usted no lo perdono" hace referencia directa a lo dicho por Jonás Ariza en el acto de perdón, donde puede entenderse su negativa ante un posible perdón al estado colombiano por el asesinato de su padre.

A continuación, realizaremos un análisis métrico que servirá para que los lectores puedan acercarse a esta canción, a partir también de su contenido poético y el manejo de las rimas a través de los versos.

a An/te/ce/dien/do_el/ o/ca/so, (8)
b no_hay/ tin/to/ ma/lo. (5)
a Más/ si_es/ ma/lo_el/ vi/no/tin/to, (8)
b que/ de/rra/ma/mos./ (5)

Primer y tercer verso octosílabo y segundo y cuarto pentasílabo. Con rimas abab disonantes.

a Y_es/ que/ fue/ron/ mu/chos/ a/ños (8)
b de_an/dar/ sem/bran/do_el/ mie/do (8)
a An/tes/ se/ nos/ de/mo/ra/ron, (8)
a pa´/ lle/gar/nos/ de/sar/ma/dos. (8)

Primer, tercer y cuarto verso octosílabo y segundo heptasílabo. Con rimas abaa disonantes.

a No/ fue_el/ fuego,/ No/ fue_el/ rui/do, (8)

a no/ fue_el/ sa/bor/ del/ ol/vi/do. (8)
a No/ fue_el/ fuego,/ No/ fue_el/ rui/do, (8)
a no/ fue_el/ sa/bor/ del/ ol/vi/do. (8)

Dos versos octosílabos, que se repiten dos veces con rima aa consonante.

a Fue/ su/ mi/ra/da, (5)
a fue/ su/ mi/ra/da. (5)
b Dón/de,/ dón/de_es/tá/ mi/ pa/dre? (8)
a di/jo/ con/ la/ voz/ que/bra/da. (8)

Primer y segundo verso pentasílabo y tercer y cuarto verso octosílabo. Con rima aaba consonante.

a Tan/tos,/ tan/tos/ pa/dres/ ya, (7+1)
a tan/tos/ que/ no_es/tán. (5+1)
a Tan/tos,/ tan/tos/ pa/dres/ ya, (7+1)
a tan/tos/ que/ no_es/tán. (5+1)

Primer y tercer verso octosílabo y segundo y cuarto verso hexasílabo. Con rima aaaa consonante.

a Fue/ su/ mi/ra/da, (5)
a fue/ su/ mi/ra/da. (5)
b Yo/ a_us/ted/ no/ lo/ per/do/no. (8)
b Lle/gó_al/ al/ma_y/ que/dé/ so/lo. (8)

Primer y segundo verso pentasílabo y tercer y cuarto verso octosílabo. Con rima aa consonante y bb asonante.

En la métrica general de la canción predomina el uso de versos octosílabos, de cultivo predominante en las coplas, las octavillas y las décimas en distintos géneros musicales tradicionales como torbellinos, rajaleñas, merengues, bullerengues, catira y paloma, entre otros. Los versos pentasílabos hacen alusión a las seguidillas y los hexasílabos a las endechas, formas poéticas provenientes del Siglo de Oro.

CAPÍTULO 4. MÚSICA QUE ESCUCHA Y DIALOGA.

4.1 ¿Cómo entendemos la música a partir de un relato?

Entender la música a partir de un relato es adentrarse en un universo donde la narrativa y la música se entrelazan, creando una experiencia estética única. La música programática, una forma de composición que se basa en un programa extra musical, se convierte en un puente para la comprensión y la inmersión emocional en la historia narrada. En este sentido, como propone Korsyn (2002), "La música programática a menudo tiene la intención de sugerir más que describir, dejando espacio para la imaginación del oyente". Es en esta interacción entre la narrativa y la música donde se da forma a la experiencia del oyente.

Por otro lado, al abordar la música a partir de un relato, es esencial considerar el contexto en el que la obra fue creada y cómo este contexto influye en su interpretación. Siguiendo a Ratner (1980), la música y la narrativa están vinculadas a través de la semántica, "... la música puede presentar connotaciones psicológicas o imágenes de personajes y escenarios, pero estas connotaciones dependen de los sistemas de referencias de una cultura". Por lo tanto, la comprensión de la música a partir de un relato implica una comprensión profunda del contexto cultural y social en el que se concibió la obra. El proceso de entender la música a partir de un relato es referencial en su esencia. La música, en este caso, actúa como un reflejo del relato, generando un diálogo entre los dos medios artísticos. Como sugiere Scruton (1997), "... la música nos lleva hacia un mundo imaginario, no porque imite las emociones o los sucesos de ese mundo, sino porque posee una estructura imaginaria". A través de esta estructura imaginaria, la música proporciona una dimensión adicional al relato, enriqueciendo la experiencia del oyente y permitiendo una comprensión más profunda de la narrativa.

La intención del compositor es crucial a la hora de definir el formato instrumental de su obra, ya que cada instrumento tiene la capacidad de evocar diferentes imágenes y emociones en el oyente. Como menciona Dahlhaus (1980), "... la elección de los instrumentos por parte del compositor puede expresar una intención dramática, una intención de pintar un cuadro sonoro, o puede ser una combinación de ambas". Por lo tanto, la elección del formato instrumental no solo está determinada por consideraciones técnicas, sino también por la intención del compositor de transmitir la narrativa de manera efectiva. En este sentido, la intención del compositor guía la selección de los instrumentos y la estructura musical para crear una experiencia auditiva coherente y significativa para el oyente. En conclusión, entender la música a partir de un relato implica sumergirse en un diálogo entre la narrativa y la música programática, donde la comprensión del contexto y la naturaleza referencial de la música son cruciales. Al reconocer la interdependencia entre la música y el relato, se abre la puerta a una experiencia estética más rica y significativa. Como afirma Eco (1990), "...en la música programática, la partitura es un mapa y no un territorio: nos muestra cómo ir en busca del territorio de la historia".

También en la entrevista que le realizamos Velandia(2024) afirma, que toda música en sí contiene memoria y que es un instrumento que sirve para conocer a una comunidad y a todas sus influencias culturales. De esta forma fue que asumimos nuestro legado musical a la hora de ponerlo a disposición del proceso creativo, pues nuestra idea desde el principio fue revestir de una identidad territorial a

cada una de estas canciones, lo que dio como resultado la elección de tres ritmos muy particulares que evidencian nuestra profunda relación con las músicas tradicionales del país y sus formas de hacerse y de tocarse.

Nuestra intención al componer esta música y escribir este trabajo es semejante a la de un fotógrafo cuando captura un momento, lo que tratamos es de dar cuenta a los lectores del estudio que realizamos sobre el conflicto armado, estudio que seguimos convencidos que es necesario para nuestra vida en esta sociedad. Por lo tanto, el análisis musical de las tres obras, el cual se abordará más adelante en este mismo capítulo, le compete a los músicos que quieran acercarse a este trabajo. Pero les adelantamos que no es un análisis académico tradicional, el cual se centra en mostrar ciertos aspectos formales y estructurales frecuentemente referidos en los análisis de algunas obras musicales comúnmente de larga duración. Lo anterior, es una perspectiva que creemos no adecuada para el abordaje de este tipo de obras que para lo que mejor sirven más para demostrar que la música puede ser un medio para la comunicación de un mensaje.

Y no es una tarea simple la de hacer música de esta forma, porque conocemos muchos academicistas que piensan que la música siempre tiene que estar puesta en el pedestal más alto de la apreciación humana, y que cuando las circunstancias requieren que la música pase a un segundo plano para darle el protagonismo a otro tipo de lenguaje y a otros mensajes, no logran la altura que puede tener la música como acompañante de esos otros lenguajes. Y es allí donde nos preguntamos entonces ¿Para qué estudiamos música? ¿Sólo aprendimos a hacer música para músicos? o ¿Hay otros caminos que puede tomar la música y son igual de nobles a los más exaltados dentro de la academia?

Por lo tanto y, aferrándonos convencidos a la idea de que la música no es un ente superior que se alimenta solamente de sí mismo, le extendemos la invitación a otros músicos y artistas en general a que establezcamos nuevos canales de diálogo entre las artes, los cuales se cuestionen alrededor de las problemáticas que tiene nuestro medio y nuestra sociedad, y que se generen nuevos o participen de espacios ya creados donde la comunidad tenga un papel importante en aras de construir nuevas dinámicas de convivencia entre las gentes y también entre nosotros y nuestro territorio. Tal vez pensar en el escenario recién planteado, suene a utopía, pero creemos que es un camino que vale la pena recorrer, pues abre nuevas posibilidades para nuestra vida, y además le da un nuevo sentido al privilegio de poder llamarnos a nosotros mismo maestros de un arte, título que por demás denota una responsabilidad educativa y de ordenamiento y difusión del conocimiento dentro de nuestra sociedad.

4.2 Tres canciones testimoniales.

Durante todo el proceso de investigación y creación, surgieron muchas ideas melódicas, versos escritos, opciones de ritmos, de instrumentación, de interpretación, etc. Surgían a medida que conocíamos relatos, leíamos investigaciones, o escuchábamos testimonios o productos relacionados con la comisión o que de alguna forma hablaban del conflicto armado. Incluso, en algún momento teníamos estructuras poéticas con música que podían constituirse en una canción, o fragmentos que en algún momento pensamos en incluir en alguna de las composiciones. Luego de hacer una curaduría minuciosa de todas estas ideas, maquetas, escritos y demás, que contó además con la selección de los

formatos y ritmos que se tratarán a continuación y que constituyen nuestra propuesta compositiva; decidimos decantarnos por las iniciativas que para nosotros configuran, además de un acierto en términos musicales en relación directa con los ritmos manejados en los territorios, una oportunidad para dar cuenta de nuestras prácticas académicas y profesionales. Esto es sumamente importante a la hora de crear, pues al contar con herramientas previas en la interpretación y escritura de los ritmos elegidos, el proceso creativo se centró rápidamente en lo escrito, en darle la capacidad a la música de apoyar y potenciar la comunicación que con las letras de las canciones queríamos dar. Lo anterior, apelando no solamente a nuestra propuesta tan influenciada por la ya mencionada *canción social,* sino a la propuesta de la Comisión en la vastedad de su trabajo de campo, investigativo y especialmente en las propuestas de productos artísticos y sonoros que en su repositorio *Activaciones artísticas y culturales*.

Construir una propuesta que pretende apoyar o acompañar un proceso tan complejo como el que la Comisión de la Verdad ha liderado por años, relacionada con la búsqueda de verdad, la reparación, la no repetición y, en este caso especial, las voces; ha sido un reto que nos hemos tomado en serio. Nuestro proceso creativo, tanto personal como colectivo, fue siempre muy respetuoso con la memoria y con la verdad. Aunque cada uno de nosotros tiene una posición política, artística, e incluso una creencia particular, cuidamos mucho el hecho de honrar por encima de todo eso, a las víctimas. Son sus voces las que pretendemos replicar y acompañar. Es lo que se ha vivido en este país por muchos años y lo que queremos que no se repita, lo que intentamos plasmar con nuestro conocimiento y nuestra experiencia en la música y en la escritura. Así pues, las decisiones que se evidencian a continuación, fueron tomadas con conciencia plena. Decidimos solamente apoyar los productos sonoros que se escucharán en la sustentación, con las líneas melódicas y los tratamientos armónicos a estas (además del análisis poético anterior) apelando directamente a las prácticas que tienen esas músicas. A esa práctica oral y de escucha tan importante que termina estructurando la tradición musical de nuestro país.

Es por eso que, siendo consecuentes con las manifestaciones musicales que elegimos tomar para la composición de estas canciones, el resultado final que se presenta en este trabajo no corresponde directamente con el resultado sonoro que se presentará en vivo el día de la sustentación. Puesto que estas prácticas históricamente no basan su proceso de creación, de montaje y de interpretación alrededor de la escritura musical, sino en torno a la transmisión oral de la música. Y lo anterior es una decisión de peso en aras de priorizar el mensaje a comunicar, puesto que es imposible contener en notación tradicional la emocionalidad que contienen los textos que conforman nuestra música. Esta emocionalidad logra ser interpretada por el músico luego de múltiples intentos y variaciones que propone en el momento de ejecutar la pieza, en función también de un contexto social, cultural y estético que se debe conocer. Es decir que el mensaje con el que debe ir cargada la interpretación de estas canciones pertenecen más a un ámbito del fenómeno de ejecución de la música que al de las herramientas que permiten esta ejecución. Para ampliar un poco más esta disertación entre las ventajas y desventajas de intentar escribir este tipo de música, podemos citar el texto *Popular Music of the Non-Western World: An Introductory Survey* de Peter Manuel 1988:

> *"La notación musical escrita ha sido históricamente utilizada como una herramienta para la preservación y difusión de la música, especialmente en contextos occidentales. Sin embargo, las culturas con tradiciones de transmisión oral han desarrollado sistemas*

complejos de aprendizaje y comunicación musical que enfatizan la oralidad, la memorización y la improvisación." (P. Manuel, 1988).

Por lo cual, no es redundante ratificar el papel de herramienta de las guías melódico- armónicas que se presentarán en el análisis posterior de cada canción, reafirmando también su corta capacidad de incidencia en el resultado sonoro de la interpretación de las mismas canciones. Siendo esto una voluntad de otorgar el poder de al intérprete en un gesto por valorar su autoridad y fomentar su creatividad a partir del mensaje que quiere ser transmitido por los autores.

4.2.1. Pasillo Riosuceño.

Al hablar en música de un término como el pasillo, rápidamente se viene a la cabeza un variado número de manifestaciones artísticas provenientes de diferentes latitudes que tienen como común denominador una herencia cultural y musical fruto del mestizaje europeo, indígena y negro. En Latinoamérica podemos hablar por ejemplo de pasillo ecuatoriano y pasillo panameño, mientras que, al interior del territorio nacional, se encuentra el pasillo isleño proveniente del archipiélago de San Andrés y Providencia, mientras que en el pacífico colombiano también se cultiva la ejecución de música denominada pasillo y que está estrechamente relacionada con una manifestación danzaria de las comunidades negras. Por su parte, el pasillo andino no se salva de presentarse acompañado de distintos remoquetes lo cual denota una identidad territorial, no sólo en el repertorio de canciones que se interpretan, sino también, en la configuración del formato instrumental, variabilidad de las células rítmicas y las dinámicas sociales y culturales alrededor de la interpretación de estas músicas.

Para este caso, al referirnos a un pasillo riosuceño, nos vamos a enfocar en la interpretación del pasillo que cultivan los habitantes de las montañas andinas cercanas a los municipios de Riosucio, Supía y Quinchía, en los cuales prevalece el formato de chirimía con flautas traversas de caña, tambores e idiófonos como la guacharaca y las maracas. Algo necesario de anotar en este punto, es que la primera vez que conocimos la existencia de esta "variación" del pasillo, fue gracias al maestro Mauricio Lozano Riveros, quien ha investigado ampliamente y registrado fonográficamente a varios músicos tradicionales de ese territorio, y el cual en una ocasión en clase quiso compartir una forma de tocar el pasillo en el tiple que le había aprendido a un músico de Riosucio, Caldas. Conocer esta interpretación del pasillo nos causó mucho gusto por su sabor y carácter más recio que la estilizada forma de tocar en el pasillo en Bogotá.

Para propósitos meramente didácticos y académicos intentamos aproximar por medio de la notación musical, la forma en que se interpreta en el tiple este pasillo riosuceño legado a nosotros por Mauricio Lozano:



Figura 8. Pasillo riosuceño en tiple. elaboración propia.

En la cual los símbolos anteriormente presentados, se presentan sus convenciones a continuación:

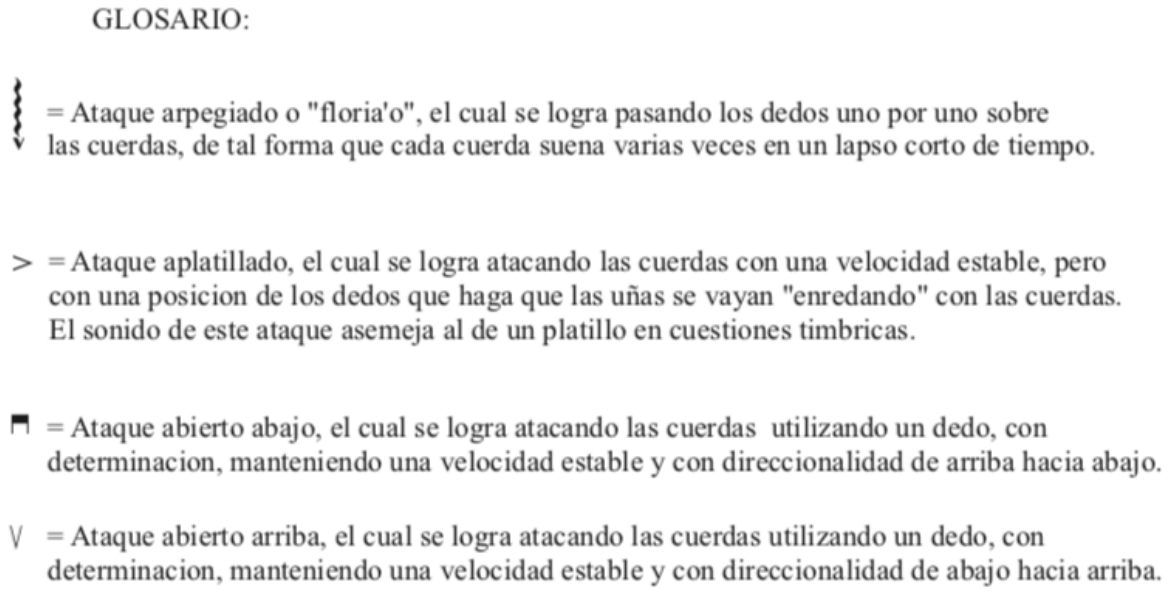


Figura 9. Glosario ataques del tiple en el pasillo riosuceño. Elaboración propia.

Acotar lo anterior es relevante pues con la intención de alimentar la disertación académica alrededor de estos ritmos tradicionales, la célula rítmica del pasillo riosuceño se podría comparar con la del pasillo andino de otros territorios en virtud de que está invertida. Ya no sería corchea-negra y corchea-negra como se suele presentar las simplificaciones de “la clave” del pasillo, sino negra corchea y negra corchea para efectos de otorgarle este carácter más recio directamente relacionado con el origen campesino e indígena de esta manifestación musical.



Figura 10. Acotación habitual en notación tradicional del pasillo andino.

Además, otro elemento musical que es valioso traer a colación dentro de este análisis del pasillo *Quiebralomo* respecta a su melodía. Pues, en primer lugar, la melodía del verso constituida principalmente por un mismo motivo, el cual órbita alrededor de una nota que no pertenece al acorde y que además tienen una relación armónica con éste que, si bien no es nada transgresora en términos de armonía moderna, no es nada común de verse dentro del manejo armónico de este tipo de repertorios de origen campesino.



Figura 11. Relación melodía armonía en la primera parte del verso.

También, otro aspecto importante que señalar de la melodía es que para variar el motivo o salir de él, es común el uso de una síncopa externa, lo cual le da una particularidad rítmica que se repercute perceptiblemente en la agógica de la canción a la hora de su ejecución. A continuación, se presenta la segunda parte del verso, donde se puede evidenciar el fenómeno anteriormente descrito.

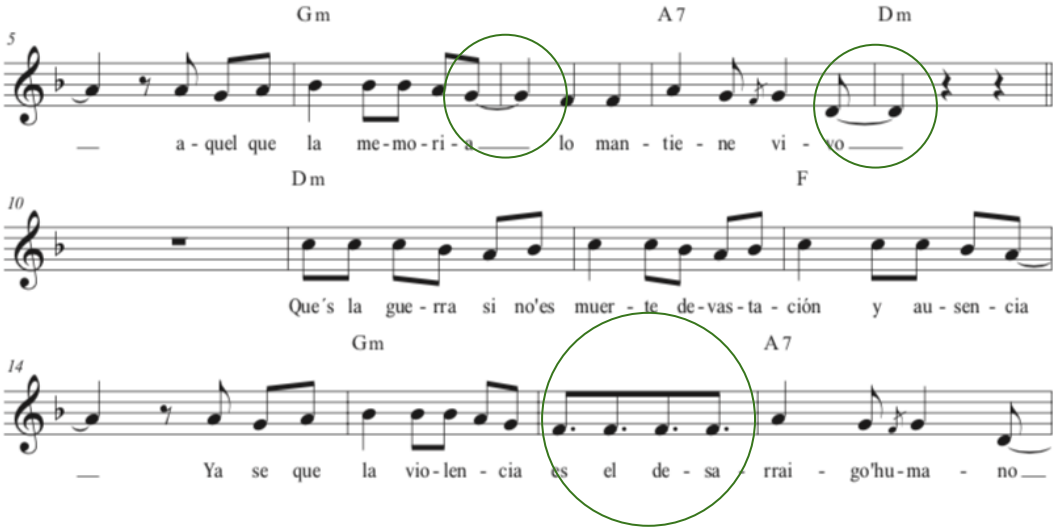


Figura 12. Síncopa en la segunda parte del verso.

Para finalizar con el análisis de este pasillo, podemos también evidenciar un uso interesante de la síncopa interna en la parte del coro.



Figura 13. Melodía del coro, síncopa interna.

Para poder acceder a esta y las otras guías melódicas y armónicas completas, puede remitirse a los anexos de este trabajo.

4.2.2. Paseo Vallenato.

El paseo es uno de los cuatro aires establecidos como tradicionales de la música vallenata. La cual es una música de la región caribe que tiene sus orígenes en la tradición latinoamericana de construcción de versos, en donde se incluyen baladas, versos rimantes como son coplas y trovas, estrofas de diez versos llamadas décimas, y muchas otras formas de poesía oral que frecuentemente se declaman o se cantan acompañadas de una guitarra(P. Wade, 2002, p.124). Además, en la misma fuente citada con anterioridad, pudimos averiguar que si bien muchos de sus cantantes en un inicio eran descendientes de africanos traídos a esa zona del país, la influencia europea sobre estas músicas es innegable, principalmente porque hoy en día el instrumento con el que más se identifica a esta manifestación musical es el acordeón, el cual fue importado a la región costera de Colombia por primera vez a finales del siglo XIX.

El vallenato hoy en día es percibido por la mayoría de la población como una música altamente popular, y está ligada abiertamente a las dinámicas de producción y consumo de la industria de la música y el entretenimiento, esto ha logrado que el vallenato expanda y diversifique su público, pero también ha propiciado una palpable homogeneización sonora en los resultados de esas producciones musicales más ligadas a lo que hoy conocemos como música comercial. A pesar de esto, nos reconforta saber que en un inicio esta fue música del pueblo, estigmatizada por estar ligada a los espacios de ocio de los habitantes de barriadas populares y de poblaciones rurales vulnerables, donde todas las personas de la comunidad se reunían a escuchar a los juglares, quienes eran músicos errantes que iban cantando en verso y acompañados del acordeón las últimas noticias que estaban sucediendo en las zonas aledañas del territorio en el que vivían. Esta imagen que hace parte del mito fundacional nos atrae mucho, pues evidencia un caso en el cual la música puede llegar a cumplir esa función de medio para la comunicación eficaz de los mensajes, y es por eso, que la elección de un ritmo cadencioso como el paseo para potenciar la transmisión de la lírica de Secreto Divino, nos parece tan acertada dentro de una variedad infinita de ritmos y manifestaciones musicales existentes en el país.

Pasando ya a lo que tiene que ver con el análisis musical de esta pieza, lo primero que hay que admitir, es que es una obra bastante repetitiva, en donde la variación está principalmente provista de forma lírica. Así pues, podríamos extraer de la parte del verso, dos melodías las cuales son muy similares contando con variaciones muy puntuales. Esta aparente sencillez en la presentación de los materiales sonoros que componen esta canción no debe confundirse con simpleza, pues justamente es una elección consciente para en pro de facilitar la interpretación, variación e improvisación del cantante el cual será libre de ejecutar esta melodía respondiendo únicamente al sentido que el texto le indique para cada fragmento. En este sentido, podemos concatenar la segunda observación musical de nuestro análisis musical, al anotar que la melodía del verso se construye sobre un motivo el cual va modulando sus alturas en relación con la armonía que lo acompaña. Pero cabe señalar, que realiza una modulación ascendente de intervalo de tercera mayor y menor entre motivo y motivo, lo cual en relación con la letra crea una sensación de acumulación, la cual propicia que quien lo escuche se vaya sumergiendo aún más al interior de las emociones de quien canta esta canción, y que esas emociones parecen aumentar de intensidad por cada verso que pasa. A continuación, presentaremos una parte de la guía melódica donde se puede evidenciar y relacionar lo anteriormente mencionado.



Figura 14. Verso del paseo Secreto divino.

También de la anterior figura, se puede subrayar el inicio anacrúsico de los motivos, y por otro lado que su salida siempre se da con una síncopa externa. Mientras que, para el fragmento del coro, el tratamiento melódico destaca por contar con una constante síncopa interna, la cual desplaza los ataques a los tiempos débiles del compás .

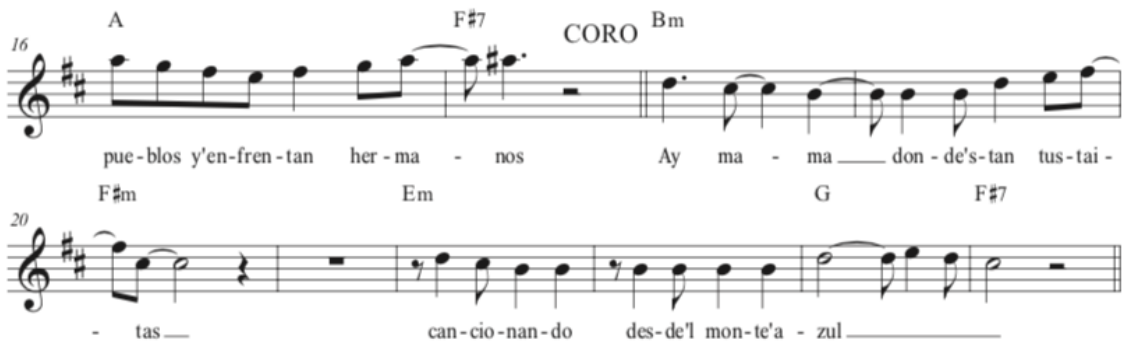


Figura 15. Melodía primera parte del coro del pase Secreto divino.

Igualmente, respecto a la melodía del coro, se puede evidenciar que se constituye de dos partes las cuales son similares y se diferencian únicamente por la variación de un par de notas. Lo que sí es interesante anotar de este fragmento de la canción es en el ámbito armónico, el uso del quinto grado menor (Fa sostenido menor). El cual puede entenderse como un préstamo del modo dórico.



Figura 16. Segunda parte del coro del paseo Secreto divino.

Para poder acceder a esta guía melódica y armónica completa, puede remitirse a los anexos de este trabajo.

4.2.3. Bambuco.

El Bambuco como ritmo, tiene sus raíces en la música indígena, especialmente dentro de las comunidades andinas de Colombia, así como también es bien sabido, ha sido influenciado por la música africana traída por los esclavos y la música europea introducida durante la colonización española. A lo largo de los siglos, el Bambuco ha sido parte integral de la identidad cultural colombiana, sirviendo como expresión de la historia y las tradiciones del país y viviendo en el imaginario colectivo de los colombianos, sintiéndolo como propio, más allá de los aspectos rítmicos

que comparte con otros ritmos en Latinoamérica. Fue durante el siglo XIX que el Bambuco se popularizó en todo el país, especialmente en las zonas rurales, donde se convirtió en una parte fundamental de las celebraciones y festividades locales. En el siglo XX, el Bambuco experimentó un renacimiento gracias a músicos y compositores que buscaron preservar y revitalizar esta forma de música tradicional (Abadía, 1973).

En este caso, elegimos el Bambuco como el último de los ritmos utilizados en nuestras composiciones, ya que es un género musical tradicional de Colombia que se caracteriza por su ritmo binario, sus melodías nostálgicas y sus armonías ricas y complejas que, junto a la instrumentación, resultan emotivas y melancólicas, logrando incluso evocar paisajes rurales en el oído colectivo. Originario de la región andina colombiana, el Bambuco ha evolucionado a lo largo del tiempo, fusionando influencias indígenas, africanas y europeas para crear un estilo único y distintivo.

Como se verá en la siguiente figura, el bambuco en su forma más tradicional combina el característico golpe del tiple, con el bajo de la guitarra que complementa su apagado intermedio. La corchea del comienzo de cada compás, que marca el estilo característico del ritmo de bambuco, se respeta en la guitarra y en el tiple, e incluso en las frases melódicas, como se verá más adelante.

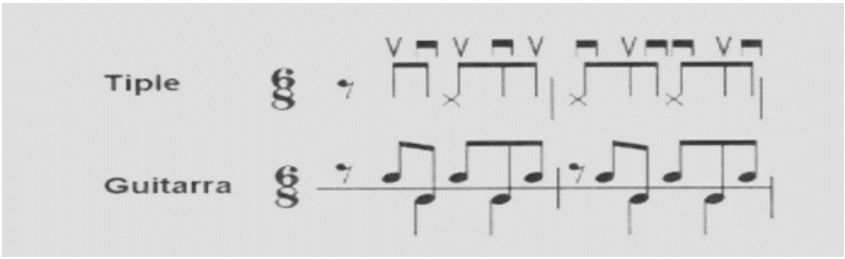


Figura 17. Ritmo de bambuco en tiple y guitarra.

Como se dijo antes, la evocación del campo y de la vida rural que tiene el bambuco en su escucha, es causa directa de la síncopa y las amalgamas melódicas que lo caracterizan. Muchas veces, las melodías se construyen utilizando escalas modales como la escala mixolidia o la escala menor armónica, lo que contribuye a su sonido distintivo y auténtico.

Específicamente en nuestra composición, decidimos incluir la instrumentación de guitarra, tiple, tiple requinto y voces. Como es común en el bambuco, también decidimos crear unas melodías en el tiple requinto con ornamentaciones características del género.

Las frases melódicas cuentan con síncopas que son también características del bambuco. Aunque al conocer bien el género, la composición fluye, al momento de la transcripción gráfica en partitura, nos dimos cuenta de la complejidad rítmica con la que cuentan las melodías.



Figura 18. Síncopas en la melodía .Fragmento de la composición "Fue su mirada", compases 16-19.

Cabe resaltar, que como es característico en estas músicas, la melodía se repite en los diferentes versos. En este caso, y por las decisiones tomadas de darle relevancia a la poesía, el tema no modula. Pero por lo general, en el bambuco las melodías mantienen su forma incluso en las modulaciones.

Las frases en casi todos los casos, se construyeron con notas pertenecientes al acorde, más allá de las notas de paso. Cabe resaltar, que como puede llegar a ser común en cualquier bambuco vocal, las frases melódicas terminan en una nota del acorde anterior al que empieza el siguiente compás, creando así una sonoridad característica que se soluciona armónicamente rápido con la siguiente corchea. En la generalidad de la música que utiliza el bambuco como ritmo, esa corchea es un silencio, pero en este caso, se utiliza para generar un sonido más ligado entre frases.

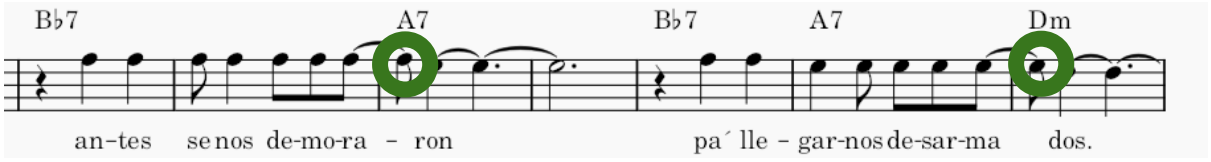


Figura 19. Terminación de frases melódicas. Fragmento de "Fue su mirada" compases 40-47.

En general, la armonía explora la tonalidad de Re menor tonicalizando en Fa mayor continuamente sin llegar a determinar su centro tónico en Fa, pero sí en Re menor. Todos los acordes utilizados, a excepción de dos, son parte de la tonalidad. El acorde de Si bemol mayor 7 que se incorpora como un sustituto tritonal del acorde dominante de La mayor 7, es lo único que difería de la armonía tradicional.

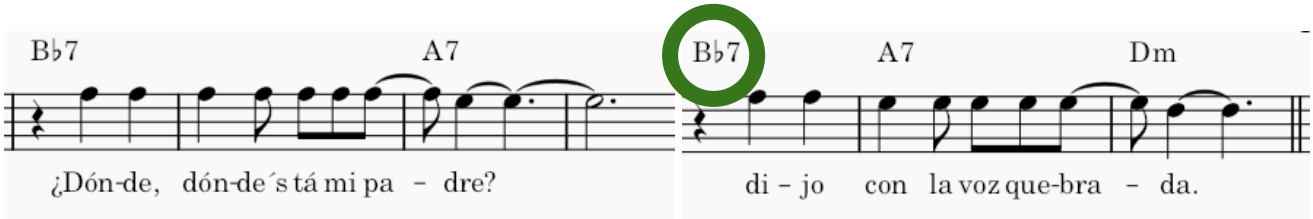
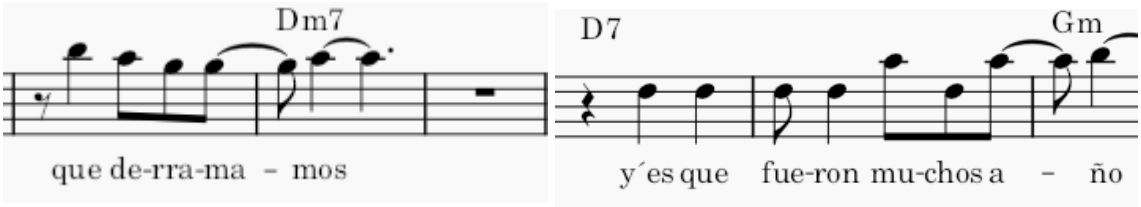


Figura 20. Utilización del sustituto tritonal del acorde dominante. Fragmento de "Fue su mirada" compases 72-78.

Además, el tratamiento armónico en general se pensó para ser simple en cuanto a colores. No aborda acordes de novena, ni de ningún otro color más allá de la séptima en los casos de los acordes mayores dominantes, y de algún acorde de tónica menor con una séptima que colorea la frase.



n

Es destacable el tratamiento que se hace en el puente vocal de los compases 48-64. Pensamos en hacer un homenaje a la instrumentación y a las voces. Se implementa la sobreposición de las notas del acorde de Re menor, creando un ambiente armónico sobrecogedor que desemboca en la frase que tonicaliza a Fa mayor. En este punto, se rescinde del ritmo del bambuco para hacer un llamado a la escucha clara del oyente con un acompañamiento rítmico similar al de la línea melódica principal del fragmento, que consta de una corchea seguida por una negra, mientras la voz alterna entre ese mismo ritmo y una variación casi imperceptible. Toda esta atmósfera creada, tiene como epílogo el paso vocal por los colores de séptima mayor, séptima menor y sexta mayor del acorde de Re menor, para finalmente usar el Re mayor 7 como dominante del Sol menor que comenzará la siguiente frase.



Figura 22. Puente vocal con utilización de colores en Dm. Fragmento "Fue su mirada" compases 56-71.

Finalmente, una decisión importante fue utilizar los acordes de dominante La mayor 7 con bajo en Si bemol, que en la instrumentación no utiliza la nota base La, pero que sí se complementa en la voz. Así como el acorde de Re menor 6 que, en nuestra experiencia, funciona muy bien en las codas de las canciones que escribimos.



Figura 23. Acordes finales de la canción "Fue su mirada" compases 120-121.

Para poder acceder a esta guía melódica y armónica completa, puede remitirse a los anexos de este trabajo.

CONCLUSIONES

En primer lugar, este trabajo provee una lectura actual del estado del proceso de paz firmado con las FARC-EP y del trabajo realizado por la Comisión de la Verdad y otras instituciones aliadas en la difusión del *Informe,* con la intención de reconocer los logros y de señalar los desafíos que hoy en día siguen dificultando que todo el país transite una senda de memoria y reconciliación. En segundo lugar, aporta un análisis y una propuesta complementaria de la metodología planteada por la Comisión para la lectura ritual de este *Tomo Testimonial "Cuando los pájaros no cantaban".* En tercer lugar, recopila y analiza un buen puñado de información que da cuenta del fenómeno histórico, político y social de lo que fue y es la canción protesta y la canción social en Colombia. Además, formula una experiencia registrada de tres casos de creación colectiva musical utilizando tres diferentes metodologías que son consecuencia de las distintas intenciones que teníamos con cada una de estas canciones. Y por supuesto, la composición de estas tres canciones es un aporte al material artístico surgido a raíz del suceso histórico para este país, un intento por enmendar la memoria colectiva que se perdió por culpa de la violencia que reina en los escenarios de guerra. Años y años de memorias contenidas en las páginas del *Informe* están para ser leídas, y estamos orgullosos de que nuestra lectura haya desencadenado la composición de las tres canciones: Quiebralomo, Secreto divino y Fue su mirada. Esperamos con fé, que esto anime a otras personas a acercarse a la lectura del *Tomo* y del *Informe* en general.

Si nos remitimos a los objetivos específicos que planteamos en su momento en este trabajo de grado, es grato darnos cuenta que los cumplimos todos a cabalidad. En el primero de los objetivos que plantea la motivación que podía generar el espacio de las sesiones de lectura que desarrollamos, entendemos que la asistencia no fue la esperada en cuanto a cantidad. Quizá en algún punto queríamos que asistieran más personas, y por eso las últimas dos sesiones cambiamos la modalidad, pero al final comprendimos que aunque fueran pocas personas, fueron las personas que realmente se interesaron y que, esperamos, van a replicar, generar y promover espacios para la divulgación y el estudio del Informe final.

Llenos de entusiasmo nos sumergimos en este trabajo de grado con la intención de aportar algo al trabajo de la Comisión, creyendo de forma ilusoria que nuestras composiciones podrían intervenir en la situación decadente al que estaban entrando los acuerdos de La Habana en el marco del anterior gobierno. Subestimamos y casi no alcanzamos a prever el impacto que tuvo el realizar este ejercicio de creación a partir de la memoria legada por medio del *Informe*, puesto que nos reconocimos por fin cercanos y un poco más conscientes de los alcances de la guerra en este país. Nos entendimos atravesados por la humanidad que se lee en los testimonios de cada uno de los libros del *Tomo*, y es por ello que surgieron canciones que consideramos muy personales, a pesar del proceso de creación colectiva que propusimos. Pero al mismo tiempo, lo mejor de todo ese proceso doloroso de entender la realidad, fue darnos cuenta que no estábamos solos.

En complemento a lo dicho con anterioridad, sentimos que los espacios de reunión alrededor de la palabra están muy debilitados en nuestra sociedad capitalina, y que fue difícil el llegar a atraer a nuestros pares etarios a las actividades de lectura que eran de libre asistencia, pues muy a pesar de que nosotros escuchábamos a muchas personas manifestar su interés por el trabajo de grado, no

llegaban muchos asistentes a estas sesiones de lectura. Lo que también nos demuestra que como facultad aún somos una comunidad muy desarticulada en lo que respecta al ejercicio político y muy desinteresada por el papel de agentes generadores de cambio que pueden llegar a tener los centros de educación superior.

Por todo lo anterior, el realizar este trabajo nos suscita algunas incógnitas. ¿Pueden surgir más ejercicios creativos a partir de este trabajo y relacionados con el *Tomo Testimonial?* ¿Puede ser la composición musical una estrategia comunicativa que compita con otros medios de comunicación tradicionales y hegemónicos en mundo globalizado e hiperinformado? ¿Son las músicas tradicionales de nuestro país un territorio para aprender la relación estrecha con el territorio y la defensa que han tenido los pueblos por el mismo?

En cuanto a nuestro proceso creativo, encontramos muchos retos compositivos en el camino, referentes a cuestiones musicales y poéticas, que se solucionaron y encaminaron satisfactoriamente. Quizá el reto más grande al que nos enfrentamos, fue el de cuestionarnos nuestra posición frente al conflicto. ¿cómo identificarnos desde nuestros privilegios? ¿Realmente nuestro trabajo puede contribuir a la difusión, no sólo del trabajo de la comisión, sino de los relatos y las voces allí consignados? Después de cuestionamientos, discusiones, entrevistas, lecturas y estudio en general, entendimos que nuestra labor no es otra que la de acompañar. Acompañar las voces que están inmortalizadas en las páginas del informe final. Abrazarlas y acompañarlas.

Este trabajo puede ser de gran valor para aquellos músicos que busquen acercarse a la composición de canciones desde perspectivas distintas a las tradicionales. Le puede brindar a estudiantes y maestros de música elementos para el estudio de una corriente musical en el país y en Latinoamérica durante un periodo bastante extenso que supera las dos décadas(1970-2000) También significa una revisión de la discusión sobre el papel o los papeles de la música en nuestra sociedad actual, resignificando su rol de apoyo en la comunicación de mensajes y sugiriendo su capacidad como artefactos simbólicos de escucha y de diálogo social.

REFERENCIAS

Abadía Morales, G. (1973). *La música folklórica colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Dirección de Divulgación Cultural.

Agencia de noticias UD. (2022, Abril 28). *A través de las artes se construye tejido social*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Recuperado de https://agencia.udistrital.edu.co/noticia/traves-de-las-artes-se-construye-tejido-social

Bautista Beltrán, K. V. (2019). *La música protesta latinoamericana: la gran arma para la resistencia de los movimientos estudiantiles frente a la dictadura argentina de 1976*. Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana. https://hdl.handle.net/10554/44280

Cano, M. (2022, Junio 28). *La Comisión de la Verdad presenta su informe final: una apuesta por el futuro de Colombia.* France 24. https://www.france24.com/es/américa-latina/20220628-la-comisión-de-la-verdad-presenta-su-informe-final-una-apuesta-por-el-futuro-de-colombia

Castillejo-Cuéllar, A. (2021). *Escuchar de otra manera. Oralidad y sonido en el volumen testimonial de la Comisión de la Verdad de Colombia*. Revista de Estudios Sociales, (76), 145-160. Recuperado de https://revistas.udea.edu.co/index.php/estudiospoliticos/article/view/355238/20812681

Castillejo-Cuéllar, A. (2022). *Cuando los pájaros no cantaban. Tomo Testimonial.* Informe de la Comisión de la Verdad.

Castillejo-Cuéllar, A. (2023). *A listening device: Colombia's truth commission and the politics of the audible*. Journal of Human Rights Practice, 15(3), 763-772. https://doi.org/10.1093/jhuman/huad046

Comisión de la Verdad de Colombia. (2019). Cartilla Comisión - Lineamientos: Lineamientos para la Comisión de la Verdad. Comisión de la Verdad. Recuperado de https://web.comisiondelaverdad.co/images/zoo/publicaciones/archivos/CartillaComision-Lineamientos.pdf

Comisión de la Verdad de Colombia. (2021). *Activaciones Artísticas y Culturales*. Recuperado el 28 de abril de 2024 de https://www.comisiondelaverdad.co/activaciones-artisticas-y-culturales

Comisión de la Verdad de Colombia. (2021). *Difusión de Informes de Comisiones de la Verdad*. Especiales: Comisiones de la Verdad, Paso a la Reconciliación. Recuperado el 28 de abril de 2024 de https://web.comisiondelaverdad.co/especiales/comisiones-verdad-paso-reconciliacion/difusion-informes-comisiones-verdad.html

Comisión de la Verdad de Colombia. (2022) *Lectura Ritual* [Video]. Comisión de la Verdad. Recuperado de https://youtu.be/v6g5z_Ma1mE?si=gQnPoOGG-BW-l5Cp

Comisión de la Verdad de Colombia. (2022) "*Lecturas Rituales" una nueva forma de narrar el conflicto* [Video]. Comisión de la Verdad. Recuperado de https://youtu.be/z06IlWeAXL4?si=m9eFgUT5YVySBE50

Comisión de la Verdad. (s.f.). *Repaso comisiones verdad mundo.* Comisión de la Verdad. https://web.comisiondelaverdad.co/especiales/comisiones-verdad-paso-reconciliacion/repaso-comisiones-verdad-mundo.html

Comisión de la Verdad. (s.f.). *Cifras de la Comisión de la Verdad presentadas junto con el Informe Final.* Comisión de la Verdad. https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/principales-cifras-comision-de-la-verdad-informe-final#:~:text=La%20Comisión%20procesó%20datos%20a,Desplazamiento%3A%2012.190%20(26%20%25

Cuentas Ocón, L. M. (2021). *Bullerengue a la Verdad* [Canción]. Interpretado por la Corporación Mariamulata para la iniciativa Patio Sonoro enmarcada en el proyecto Verdad Poética. En Cantos de Verdad. Recopilado y producido por la Comisión de la Verdad de Colombia. Recuperado de https://www.comisiondelaverdad.co/activaciones-artisticas-y-culturales

Dahlhaus, C. (1980). *Estudios de la estética de la música*. Alianza Editorial. ISBN: 978-8420672127.

Eco, U. (1990). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press. ISBN:978-8433968765.

García Duarte, R., Wilches, J. A.,Guerrero Sierra, H. F., Hernandez, M., Guerrero Sierra, H., Devia Acevedo, E.,Lozano Navarrete, M., Pirela-Morillo, J., Novoa-Palacios, A., Torres Gómez, M., Pirela-Morillo, J., …, Hernandez Bernal, J. (2021). *Paz en crisis Vol. I - IV.* Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Hermosilla, M. (2023). *"Un sentimiento general del mundo": El Encuentro de la Canción Protesta, cosmopolitanismo cubano y la música como arma revolucionaria (1967-1970)*. Autoctonía. Revista de Ciencias Sociales e Historia, 7(2), 832-861. https://doi.org/10.23854/autoc.v7i2.370

Jurisdicción Especial para la Paz (JEP). (2021). *Jurisdicción Especial para la Paz*. Recuperado el 28 de abril de 2024 de https://www.jep.gov.co/JEP/Paginas/Jurisdiccion-Especial-para-la-Paz.aspx

Katz-Rosene, J. (2017). From protest song to social song: Music and politics in Colombia, 1966-2016 [Tésis Doctoral, The City University of New York]. CUNY Academic Works. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/2172

Katz-Rosene, J. (2021). *La canción protesta y los discursos de contracultura y resistencia durante la*

década de 1960 en Colombia. Revista Colombiana De Antropología, 57(2). Recuperado de https://doi.org/10.22380/2539472X.2015

King's College London. (2024, abril 28). *On the Verge of Silence: Sonic and Poetic Fragments - A Ritualized Reading of Colombia's Truth Commission Final Report*. Evento. Recuperado de https://www.kcl.ac.uk/events/on-the-verge-of-silence-sonic-and-poetic-fragments-a-ritualized-reading-of-colombias-truth-commission-final-report

Korsyn, K. (2002). *"The Place of the Program: Program Music and Its Concepts"*. The Journal of Musicology, Vol. 19, No. 3. University of California Press. DOI: 10.1525/jm.2002.19.3.361

Manuel, P. (1988). *Popular Music of the Non-Western World: An Introductory Survey*. Oxford University Press.

Miñana Blasco, C. (1986) *Cante Compañero No.4 "Arreglos e interpretaciones del grupo Armadillo".* Dimensión Educativa.

Miñana Blasco, C. (2020). *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, 150-172. DOI: 10.21501/23229675.340859.

Organización de los Estados Americanos. (2022). *La CIDH condena el asesinato de la defensora de derechos humanos y lideresa social Luz Marina Arteaga en Colombia*. Comunicado de prensa No. 154/22. Recuperado de https://www.oas.org/es/CIDH/jsForm/?File=/es/cidh/prensa/comunicados/2022/154.asp

Pozzebon, S (2022, Junio 29). *La histórica Comisión de la Verdad de Colombia publicó su informe final.*

Aquí hay 5 conclusiones clave. CNN en Español. Recuperado el 28 de abril de 2023 de https://cnnespanol.cnn.com/2022/06/29/la-historica-comision-de-la-verdad-de-colombia-publico-su-informe-final-aqui-hay-5-conclusiones-clave/

Quiróz Gómez, D. (2021). *Sembradora* [Documental]. Colombia.

Ratner, L. (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Schirmer Books. ISBN: 978-0028730406.

Robayo, M. (2015) *La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX*. Calle14, 11 (16) pp. 54 - 67

Ruiz Massieu, C. (2023). *SRSG Carlos Ruiz Massieu. Conmemoración del 7 aniversario Acuerdo de Paz en el Centro de Memoria, Bogotá* [Video]. Misión de verificación de la ONU en Colombia.

Sacristán, J. (2023). *"Que los perdone su madre, porque nosotros no": la historia de Jonás Ariza, huérfano por los falsos positivos.* Infobae.

Scruton, R. (1997). *The Aesthetics of Music.* Oxford University Press. ISBN: 978-0198166389.

Velandia, E. (2014). *La RASQA: Edson Velandia at TEDxPasto* [Conferencia]. TEDx Talks.

Velandia, E. (2021) *Tierra Negra* [Canción]. Música original del documental Sembradora.

Velandia, E., Lizcano, A., Szusterman, E. (2022) *Sinfonía de la Niña Grande* [Canción]. Comisión de la Verdad.

Vila, P. (2014). *Music and Youth Culture in Latin America: Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires.* Oxford University. ISBN: 9780199398874

Villamizar, A. (2018). *Solo la verdá*. [Canción]. Comisión de la Verdad.

Wade, P. (2000). Música, raza y nación: Música tropical en Colombia. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Wade, P., y Chadwick, L. (2002). *Vallenatos. Guaraguao*, 6(15), 124–128.

ANEXOS

Entrevista a Edson Velandia

E.V.: Edson Velandia

J.P.R.: Juan Pablo Rodríguez

J.P.R.: ¿Cómo cree que su música ha aportado a la construcción de memoria?

E.V.: La música en sí, contiene memoria. Porque a través de la música nosotros podemos conocer una comunidad y todas sus todas sus influencias culturales, ¿no? Como hacen parte de su idiosincrasia, de su cultura, de su de su historia propia. Ahí están, como también están los tejidos, como también están la gastronomía, como también están los bailes.

Es una manera de uno conocer una comunidad y hasta la memoria. Cada vez que hacemos música, querámoslo o no, ahí estamos dejando una voz que es también comunitaria, aunque uno se sienta muy autónomo y muy independiente, o muy único en su creación, sí o sí, eso que uno está diciendo y está poniendo ahí, tiene que ver con un lenguaje que también es a un grupo grande. Y de esa manera también uno está dejando la memoria. Entonces todas las músicas per se contienen contiene la memoria.

J.P.R.: ¿Puede contarme un poco de cómo fue el proceso de componer Tierra Negra?

E.V.: Eso nace a partir de un documental que se llama "sembradora" de un realizador pequeño. Me convoca a hacer la canción de ese documental y la historia del documental es la de una señora ya anciana que vuelve a su tierra en el Oriente Antioqueño después de mucho tiempo ha sido desplazada luego de la desaparición de su esposo, que hasta la fecha no ha aparecido el cuerpo, hasta la fecha del documental no sé ahora. Ella regresa, y su casa pues es una casa abandonada hace muchos años y ella llega con toda la fe y el anhelo de volverla a echar pa´ arriba, ¿no? de volverla a habitar, de sembrarla. Ese es el documental y la canción trata de ser un poema de eso, ¿no? De esa situación de esta mujer, de su fe, de su esperanza, que la fija en las plantas, en la tierra. que es lo más importante para un campesino, su tierra, porque hay trabaja, siembra. Entonces la canción se refiere al Oriente, mientras siempre y cuando salga solo en el oriente, dice un verso, pues hace referencia al Oriente Antioqueño, también el sol sale por Oriente y eso ayuda a que ese verso sea interesante también. Ella vive en el Oriente Pequeño. Y lo que yo quería poner en la canción era ese amor que sienten las abuelas por las plantas, esa esperanza que tienen ellas. En la siembra, en sembrar una planta, en quererla, en hablarle, en que crezca bonita. Y eso es una metáfora de volver a empezar. De nacer otra vez.

J.P.R.: Varias de sus composiciones tocan temáticas relacionadas con el conflicto. ¿Cómo logra escribir estás canciones respetando la memoria e integridad de las víctimas?

E.V.: Normalmente muchas de las canciones han partido de experiencias propias ¿no?, de las reflexiones propias de nosotros, como comunidad de pie cuesta, de Santander, que hemos vivido el conflicto de muchas formas de diferentes maneras lo hemos conocido. Entonces hay una razón de ser ahí que nos pertenece, lamentablemente que hemos tenido que padecer. Afortunadamente, yo y mi familia, no de una manera tan violenta, pero aun así un tío nuestro fue asesinado luego de haber

logrado fundar el “sindicato de floresteros” del cementerio central de Bucaramanga. Eso hace parte del conflicto, es una historia que es dolorosa en la familia. Mi hermano y otros primos míos han tenido que ir a la guerra, como soldados, y las consecuencias se sienten porque han tenido que padecer y ver cosas que no son nada agradables. Han tenido que padecer el conflicto y eso ha llegado hasta nuestra familia. Aparte, las comunidades que están cerca de nosotros y en las que nosotros mismos estamos, pues también han padecido distintas consecuencias del conflicto y hemos visto morir a compañeros y morir sindicalistas, trabajadores. Y con el tiempo que vamos creciendo, uno se va enterando de muchas cosas que de niño no comprendía y que eran parte del conflicto y que uno no alcanzaba a traducir como eso, como tal, no alcanzaba a ser consciente de que eso estaba pasando y cuán grave eran las cosas, no alcanzábamos a entenderlo, porque lo que digo, afortunadamente, nuestra manera de padecer ese conflicto nunca fue, además de mis familiares en el ejército y de mi tío asesinado, nunca nos tocó vivir una violencia más agresiva. Entonces uno crece en una aparente normalidad, pero luego con el tiempo se da cuenta que esa normalidad era precaria, era una normalidad que era carente de derechos, que era carente de oportunidades y que eso tiene que ver con el conflicto y nuestros vecinos también. Entonces, cuando hacemos una canción, pues la hacemos desde la necesidad de hablar como ciudadanos, como personas que hacemos parte de esa gran sociedad que ha tenido que resistir en un conflicto que tiene muchas formas, que no solamente se presenta. A manera de combates y desplazamientos y desapariciones y asesinatos, que también los vimos. Sino también, en otros aspectos que son problemáticas sociales, que son gravísimas, que son gravísimas y que a mucha gente les cuesta, a veces les cuesta la vida o a veces les cuesta una vida hostil, vivir una vida muy hostil y muy precaria. Por eso nunca componemos... cuando compongo, nunca estoy componiendo como el que mira a las víctimas, sino que yo estoy ahí haciendo parte de una gran comunidad que quiere hablar, que quiere decir, que quiere expresarse.

J.P.R.: Por último, ¿Qué referentes poéticos tomó para escribir la Sinfonía de la Niña Grande?

E.V.:

La música, las rondas infantiles para escribir esa niña grande. Las rondas infantiles o la música también indígena caucana, pastusa, del sur de Colombia, que no es que yo la sea un gran conocedor, pero es una música que he escuchado y los relatos a la manera bíblica antigua, también los tuve en cuenta. La epopeya a la manera africana de contar historias y poder narrar todo un desplazamiento, toda una travesía, que se narra en verso. Esos fueron algunos de los referentes y en general la música campesina, las letras campesinas.

Si vamos a hablar de las letras, porque ya hablamos de poesía ¿no?, pero también estamos hablando de que era una obra que tenía percusiones con batucadas, entonces está ahí también como un el eje más importante, esa tradición afro de la batucada, que es una herencia que está muy viva y que es tradición en Bahía, en Brasil. Y que es una de las diásporas africanas más grande del continente, sino la más grande, y tiene que ver, obviamente, con la música africana, que compete a todo el país, ¿no? que es inherente a todo el a todo el continente, también Colombia. Entonces los tambores están ahí presentes como una forma de hacer ese canto, desde las entrañas de África misma que tienen tanta influencia y tanta historia que contarnos de lo que es el país ¿no?, que representa gran parte de lo que es el país, este país, que en la sinfonía o en la obra “Niña grande” queríamos retratar: Esa historia de resistencia que ha sido la de este pueblo.

Documento creaciones visuales y literarias

<u>Carpeta audios de las sesiones de lectura</u>

Guías de las canciones:



Guia Melodica y Armonica

Quiebralomo

Juan Pablo Rodriguez Barrera/ Julian Benitez Ballesteros



Fue su mirada

Bambuco

Julián Benítez / Juan Pablo Rodríguez




2
67
C7
F
B♭7
A7
– a, Fue su mi-ra da. ¿Dón-de, dón-de´s tá mi pa – dre?
76
B♭7
A7
Dm
Interludio instrumental
C7
F
di – jo con la voz que-bra – da.
83
A7
Dm
E7
89
A7
Dm
Voz
B♭
C7
F
A7
Tan-tos, tan-tos pa-dres ya – a Tan-tos que no´es-tan,
97
Dm
B♭
C7
F
A7
Dm
Tan-tos, tan-tos pa-dres ya – a. Tan-tos que no´es-tan.
106
D7
Gm
C7
F
Fue su mi-ra – da – a, Fue su mi-ra – da.
115
B7
A7
B♭7
A7/B♭
Dm6
Yo a´us – té no lo per-do – no, Lle-gó´al al-ma´y que-dé so – lo.