

## El caso de <Sentencia>, ¿cómo articular música, conflicto y memoria?

Melissa Vargas<sup>1</sup>

### Resumen

Este estudio de caso busca indagar críticamente algunas de las implicaciones de haber compuesto la obra <Sentencia>, [Sentencia es una pieza musical con características espaciales, dramáticas y textuales; compuesta para 2 cantantes, 2 lectores (as) y director (a). El interés especial al escribirla fue indagar brevemente en la historia del conflicto colombiano, de esto que los textos utilizados fueron extraídos de las “Sentencias” proclamadas por la Corte Interamericana de Derechos Humanos frente a los casos específicos de las masacres ocurridas en “Pueblo Bello”, “Mapiripán” y “La Rochela”, Colombia]. Esta ponencia expondrá cómo la forma en la que existe esta obra es una manera de reconstruir, experimentar o de crear un relato colectivo a partir de textos jurídicos, incluyendo, además de la reflexión individual, conversaciones con de parte del público que la ha escuchado y de los intérpretes que la han estudiado, esto en aras de dilucidar los aspectos de la memoria colectiva que expone, divulga, denuncia y evoca.

Palabras clave: música contemporánea, composición, memoria, Sentencia, Colombia, masacres

---

<sup>1</sup> Compositora, intérprete, pedagoga e improvisadora. Estudió Artes Musicales en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas - Facultad de Artes ASAB y actualmente cursa la Maestría en Estudios Artísticos en la misma institución. Ha participado en los proyectos de investigación Estudios Colombianos para Piano, Arte y Género y Música-Mujer-Resistencia; en la actualidad realiza estudios sobre compositoras vivas en América Latina y la relación mujer – creadora. Sus obras han sido estrenadas en diversas salas de concierto por intérpretes de diferentes partes del mundo. Como intérprete hace parte de Kling Ensemble y de convulsionesdúo. Es miembro de número del Círculo Colombiano de Música Contemporánea en donde se desempeña como directora de la División de Publicaciones y Circulación. Desde el 2012 realiza el programa radial Inmerso, en la UN Radio 98.5 f.m., dedicado exclusivamente a música contemporánea de Colombia y América Latina. Realiza crítica musical para la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

## El caso de <Sentencia>, ¿cómo articular música, conflicto y memoria?

Las relaciones que podemos encontrar entre memoria música y conflicto, este último término referido específicamente al caso del “conflicto armado” en Colombia, son muchas. Para acotar me referiré muy consciente y explícitamente a la creación propia, de esto que señale, explique, detalle y traiga a la memoria, o de ella, varios momentos en el existir de la obra *Sentencia* durante la lectura de este texto.

*Sentencia* es una pieza musical compuesta en el año 2009. El formato para el cual fue escrita es 2 cantantes, 2 lectores (as) y director (a), tiene características espaciales, dramáticas y textuales. El interés especial al escribirla fue indagar brevemente en la historia del conflicto colombiano, de esto que los textos utilizados fueron extraídos de las “Sentencias” proclamadas por la Corte Interamericana de Derechos Humanos frente a los casos específicos de las masacres ocurridas en “Pueblo Bello”, “Mapiripán” y “La Rochela”, Colombia. Esta obra hace parte de la colección digital **Oropéndola Arte & Conflicto**, parte del **Centro de Memoria Histórica**, que reúne proyectos de comunidades de víctimas y de artistas colombianos que han reflexionado sobre el conflicto armado en el país.

*Sentencia* ha sido interpretada en diferentes escenarios de la ciudad de Bogotá: el espacio cultural \*matik-matik\*, el auditorio Teresa Cuervo Borda del Muso Nacional de Colombia y en las ruinas del antiguo matadero distrital por el Ensamble de música experimental 5M; y en el Planetario Distrital de Bogotá y el Auditorio Mario Laserna de la Universidad de los Andes por el Ensamble de Exploración Vocal de Los Andes (EEVA).

En el primer caso, el del Ensamble de música experimental 5M, del cual soy cofundadora, el montaje de la obra lo realicé yo, es decir fui la directora y los cuatro integrantes (Natalia Merlano, José Miguel Luna, Diego Serrano y Luis Fernando Sánchez) cumplieron el papel de intérpretes vocales y lectores. En el segundo caso el montaje lo realizó la directora colombiana Carolina Gamboa y el EEVA (ensamble de exploración de Los Andes) estaba conformado por 12 integrantes, quiénes distribuidos en 4 grupos de 3 personas, asumieron los roles de cantantes y lectores.

Esta obra, como la mayoría de procesos creativos, revela algo de quien la escribe, la interpreta o la escucha. Durante mi recorrido por la universidad (finales de los años noventa e inicios del siglo XXI) estuve cercana a los movimientos estudiantiles y asuntos relacionados con cuestionamientos a la política, al Estado, a los gobernantes, entre otros. En este proceso me resultó curioso conocer algo a lo que se le llamaba música “revolucionaria”, por ejemplo, la “nueva” trova, los himnos heredados de Cuba, las propuestas que incluían música tradicional, folclórica o popular y hasta las consignas y arengas en las marchas. La particularidad está en que nunca me pareció que esas músicas ofrecieran algo “revolucionario”, propio, o algún tipo de <ruptura> en términos estéticos. Es importante mencionar que varias posturas señalan al texto y a la narración, como lo más importante en el análisis de la relación música-política; música-revolución; música-memoria, y ha sido tan fuerte esa tendencia que la música popular (industria de la música) lo ha tomado y moldeado a su antojo, de este tema, música y sociedad, ya se han ocupado investigadores desde la musicología, las ciencias sociales y humanas.

Personalmente no estoy de acuerdo con esa forma de pensar la relación música-política y estética, centrada en la semántica, en una sola idea de significado, en una universalidad del arte y en ideas estéticas que se concentran en ganchos comerciales para conmovir al otro. Quisiera ubicar en otra dirección el análisis de la relación entre música-memoria-conflicto en Sentencia, esta obra se puede inscribir en lo que denominamos música académica contemporánea, entendida como <...todo el repertorio creado a partir de la segunda mitad del siglo XX, vinculado a la tradición musical académica (también conocida como clásica, erudita, docta, culta, de arte, o de concierto). Esto incluye música acústica (vocal e instrumental) electroacústica y mixta, géneros como la música experimental, el arte sonoro, la improvisación libre, y su empleo para otros campos artísticos como la danza, el arte audiovisual, el teatro y otros.><sup>2</sup>. Ésta estética ha sido muy importante para la apertura de las nociones musicales, en términos de escucha, técnicas actuales de composición e interpretación y en la interacción con otras artes, entre otros. Dos fenómenos en especial fueron significativos para este campo en América Latina, uno, los cursos ofrecidos en Buenos Aires, Argentina, por el Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM) desde 1963 hasta 1971, cuyo objetivo era brindar la posibilidad a los compositores latinoamericanos de tomar contacto con las tendencias estéticas y técnicas musicales que se ejercían durante esos años a nivel internacional, y dos, los quince Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC), llevados a cabo desde 1971 hasta 1989, en cinco países de América Latina, que Graciela Paraskevaídís describe como un “nuevo emprendimiento, que se situó desde sus inicios en las antípodas del autoritarismo hegemónico”, “estos Cursos estuvieron orientados a estudiosos e interesados en las áreas de composición culta y popular, interpretación, musicología y pedagogía. Los talleres, seminarios, conferencias y audiciones de los CLAMC apuntaron a interconectar estas disciplinas y establecer puentes con otras (cine, teatro, artes plásticas, danza, literatura, filosofía, política, etcétera) detonando estímulos, reflexiones y vínculos regionales. ”

Podemos atar, por lo menos en un principio, la relación entre música académica contemporánea y los dos fenómenos mencionados, con alternativas de creación y estética que se fueron gestando y desarrollando en América Latina desde inicios de los años sesenta hasta la actualidad. Una de éstas es la de la escucha reflexiva como forma de conocer, el pensador, compositor y musicólogo uruguayo Coriún Aharonián, menciona en su texto, *El compositor y su entorno en América latina*, que existen rasgos comunes de identidad musical <musical en el sentido más amplio y extenso. Musical con todo el cuerpo, musical con todas las voces, musical con todos los timbres y gestos instrumentales, musical con todos los sonidos y sobre todo con todos los silencios...>, de aquí que el músico con su particular sensibilidad, se convierta en un receptáculo de estos rasgos comunes, los conozca, sea consciente de ellos, pueda re-estructurarlos y actuar después, en el caso que nos atañe, componer. En este camino al que denomino, escucha reflexiva (que no es lo mismo que paisaje sonoro), es que quiero situar la conversación sobre Sentencia.

Considero que el sólo hecho de asumir una actitud de escucha reflexiva, ya es un acto político. Pero esta escucha reflexiva trae unos cuestionamientos que descolocan las ideas estéticas, compositivas y hasta instrumentales técnicas en el ejercicio de la música y en

---

<sup>2</sup>Música académica contemporánea: Definición creada por el Círculo Colombiano de Música Contemporánea CCMC, incluida en sus estatutos. 2010. Recuperado de <http://www.cmc.com.co> (consultado en agosto de 2017).

términos de Nelly Richard, cuando se refiere al arte crítico “mover ciertas fronteras de restricción y control, presionar contra ciertos marcos de vigilancia.” Con esto quiero decir que escuchar reflexivamente el entorno va más allá de apuestas semánticas, si nos situamos, por ejemplo, en algún cerro de Bogotá en donde predomina la cultura Hip Hop entre sus habitantes, una escucha reflexiva podría estar en otro camino distinto al de construir líricas (letras) de denuncia, podría más bien atreverse a cuestionar la estética misma y re-estructurar la idea de pista (base rítmica que usan para rapear sobre ella) que está construida, las más de las veces, con elementos de la prosodia en inglés y no en español.

En el caso de Sentencia la escucha reflexiva se centró en varios momentos que se volvieron, a su vez, detonantes creativos:

- Los hechos violentos ocurridos durante finales de los 80's y 90's e inicios del siglo XXI, en Colombia denominados masacres.
- Las noticias que sobre éstos hechos (me referiré a los años 2008 y 2009, en los que escribí la obra) estaban presentes en los medios de comunicación como: noticieros, periódicos, radio, internet, etc.
- La evasión del Estado colombiano ante los hechos.
- Las sentencias, documentos públicos, proclamadas por la Corte Interamericana de Derechos Humanos frente a los casos específicos de las masacres ocurridas en “Pueblo Bello”, “Mapiripán” y “La Rochela”.
- La creación del ensamble 5M música experimental, (grupo con el que desarrollé montajes de música multimediática, interdisciplinarios y de repertorio, entre 2009 y 2014).
- La exploración de partituras gráficas.

El proceso de construcción de Sentencia, duró aproximadamente un año. Leer las sentencias, estudiar los casos de las masacres, indagar en las noticias y escuchar las diferentes versiones, entre otros, fue como acopiar los insumos para el ejercicio creativo. La decisión del formato instrumental tuvo que ver con proponer otras maneras para abordar la voz, en especial la de los coros, que en música académica tradicional, suele ser protagonista en las misas de Réquiem y las cantatas por las víctimas y la paz.

La composición de la sonoridad está directamente relacionada con la sensación de confusión y conflicto, tratando de emular el aturdimiento que me causó conocer y documentarme sobre estos hechos. Está conformada por dos plataformas sonoras que se van entrecruzando, alineando y aislando continuamente, la primera es la de los (as) cantantes que reproducen melódica y repetitivamente materiales de los textos jurídicos señalando nombres de lugares, fechas, cantidad de muertos y relaciones de parentesco; la segunda plataforma son los textos reproducidos por los (as) lectores, quienes van alterando acústicamente la lectura de citas explícitas de las sentencias, escogidas deliberadamente para que se escuchara el testimonio de víctimas, victimarios, testigos y el fallo de la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Antes de que estas dos plataformas comiencen a sonar, hay una primera parte de la obra en la que tanto lectores (as) como cantantes deben leer todos los nombres de las víctimas que aparecen en las Sentencias, en algunos casos los muertos y desaparecidos no han sido identificados, para esos se lee N.N. La obra sucede

bajo la dirección de una directora o director quién le da forma, flujo y continuidad, ya que toma decisiones estructurales en cuanto a la duración.

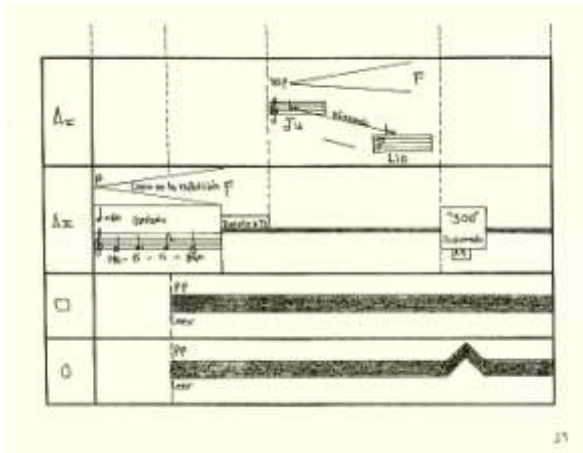


Fig. No.1 - *Fragmentos de la partitura. Sentencia. (2009)*

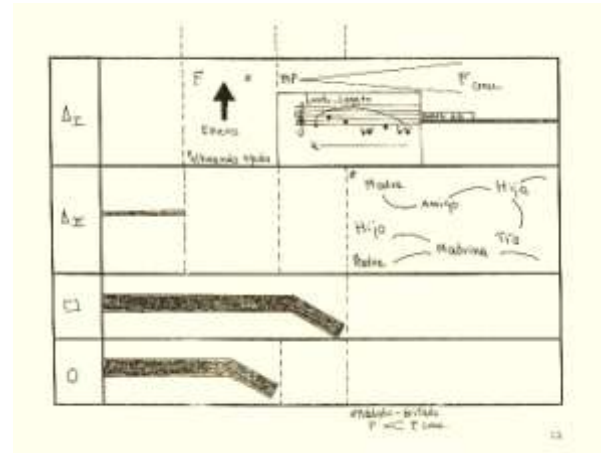


Fig. No.2 - *Fragmentos de la partitura. Sentencia. (2009)*



Fig. No.2 - *Fragmentos de la partitura. Sentencia. (2009).*

Llevar a la escena la música académica, suele ser un ejercicio ‘satisfactorio’, cuando el concierto termina y el público aplaude, situación que el músico está enseñado a esperar, es una señal de aprobación y/o reconocimiento. Pero, ¿qué sucede cuando una obra como Sentencia es presentada en vivo? Recuerdo que un amigo, intérprete de 5M, me dijo la tercera vez que la cantó ‘Melissa, no me ponga nunca más a hacer esta obra. Es suficiente.’, En otra ocasión una persona del público se acercó llorando, situación que me conmovió y me asustó a la vez, diciendo ‘Gracias, esta obra me hizo entender muchas cosas.’ Comentarios como éstos sumados a la ausencia de aplausos, podrían no ser considerados como un reconocimiento, dentro de una interacción común público-música, pero en el caso

de Sentencia, es una de las razones de su existencia. Interpelar y afectar, proponiéndose como un arte crítico localizado temporal y espacialmente.

## Bibliografía

**Aharonián, Coriún.** 2012. *Hacer música en América Latina*. Montevideo: TACUABÉ  
\_\_\_\_\_. 2007. *Resumen de los quince cursos latinoamericanos de música contemporánea*. Montevideo. Recuperado de: <http://www.latinoamericanamusica.net/informes/cursos.html>

**Castiñeira de Dios, José.** 2011. *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*. Buenos Aires: Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación.

**Paraskevaídis, Graciela.** 2009. *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Documentación, I*. Montevideo. Recuperado de: <https://www.latinoamericanamusica.net/historia/pdfs/prologo.pdf>

**Richard, Nelly.** 2013. *Lo Político en el arte: arte, política e instituciones*. Santiago. Recuperado de: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-62/richard>

---